

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



## TESIS DOCTORAL

**El paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Beatriz Navas Valdés**

Director

Antonio Castro Bobillo

**Madrid, 2015**

# **EL PAISAJE COMO ELEMENTO DRAMÁTICO EN LA OBRA DE WERNER HERZOG VOLUMEN I**

Beatriz Navas Valdés



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II  
Doctorado de Teoría, análisis y documentación cinematográfica

Bajo la dirección del Doctor  
Antonio Castro Bobillo

Madrid, 2014



## ÍNDICE

<b>0. EXTENDED ABSTRACT</b>	7
0.1. Introduction	7
0.2. Objectives	7
0.3. Contents	8
0.4. Conclusions	11
<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	13
I.1. Hipótesis	13
I.2. Objetivos	14
I.3. Objetos de estudio	15
I.3.1. El cine de Werner Herzog	15
- El paisaje en <i>Aguirre, la cólera de Dios</i>	18
- Estado de la cuestión: estudios sobre el cine de Werner Herzog	21
I.3.2. El paisaje	33
- El concepto de paisaje. La <i>artealización</i> de la naturaleza	33
- El paisaje en el cine. El paisaje dramático	40
- Estado de la cuestión: estudios sobre el paisaje en el cine	48
I.4. Metodología	54
I.4.1. La hermenéutica	55
I.4.2. La imagen-tiempo y la imagen-cristal en Gilles Deleuze	57
I.4.3. Modelos: Jean Mottet y Maurizia Natali	60
I.5. Estructura y organización	63



<b>II. APROXIMACIÓN A LA OBRA DE WERNER HERZOG</b>	67
II.1. Apuntes biográficos	67
II.2. El nuevo cine alemán	73
II.3. Las películas y otras obras	78
II.4. Características del cine de Werner Herzog	91
II.4.1. La cultura alemana y la cuestión cultural	93
II.4.2. La alienación y el delirio	106
II.4.3. El trauma y el fracaso	116
II.4.4. La vida y el cine como <i>performance</i>	127
II.4.5. La verdad “extática”	134
 <b>III. EL PAISAJE EN LA HISTORIA DEL ARTE Y EN EL CINE DE WERNER HERZOG</b>	147
III.1. Proto-paisajes	148
III.2. El paisaje en la China antigua	154
III.3. Evolución y emancipación del paisaje en Occidente	156
III.3.1. La laicización de la naturaleza en Occidente	157
III.3.2. Las nuevas leyes de la perspectiva y la introducción de la ventana	162
- La influencia de Leonardo da Vinci en Herzog: El ciclo de la naturaleza	163
III.3.3. El paisaje se muda del fondo al primer plano	189
- La influencia de Brueghel en Herzog: El paisaje indiferente al ser humano	191
III.3.4. La emancipación del paisaje y la revalorización del campo	198
- La influencia de los paisajistas holandeses en Herzog: La nubosidad, Hercules Segers y los paisajes expresionistas	200
III.4. Hacia nuevos paisajes	206
III.4.1 La marca de la subjetividad	206
III.4.2. La visión romántica	208
- La influencia de los paisajes sublimes en Herzog: El hombre ante la naturaleza salvaje	210
- La influencia de Friedrich en Herzog: El paisaje espiritual	224
III.4.3. Del paisaje como forma a lo sublime abstracto	227

III.5. El nacimiento de los paisajes fotográficos. El paisaje al natural	238
III.6. El nacimiento de los paisajes cinematográficos. El paisaje movimiento / tiempo	247
III.6.1. La influencia del cine de atracciones en Herzog: Los viajes alrededor del mundo	253
III.6.2. La práctica experimental en los paisajes de Herzog	256
- La duración	260
- La manipulación técnica de la imagen	262
- Recursos oníricos	265
- Diarios y “cuadernos de notas” filmados	266
III.7. El <i>Land Art</i> y los últimos paisajes	268
 <b>IV. ANÁLISIS DE AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS</b>	 273
IV.1. Inventario	273
IV.1.1. Resumen	274
IV.1.2. La historia	275
- Las fuentes	275
- La adaptación	281
- Estructura	288
- Los personajes	290
- La voz de los personajes	296
IV.1.3. La puesta en escena	301
- Los actores	301
- Vestuario y atrezzo	305
- Planificación	306
- Fotografía	311
- Montaje	314
- Banda sonora	316
IV.2. El paisaje en <i>Aguirre, la cólera de Dios</i>	319
IV.2.1. Las localizaciones de los paisajes	319
- Huayna Picchu	320
- Río Urubamba	324
- Río Huallaga	327
- Río Nanay	329
IV.2.2. La selva como paisaje indiferente al ser humano	331
IV.2.3. La selva en el ciclo de la naturaleza	337
IV.2.4. La selva sublime y colonial de los viajes alrededor del mundo	345
IV.2.5. La selva expresionista y espiritual	356

IV.3. <i>Aguirre</i> , descripción secuencia por secuencia	359
IV.4. Ficha técnica, ficha artística, estrenos oficiales y premios	395
IV.4.1. Ficha técnica	395
IV.4.2. Ficha artística	396
IV.4.3. Estrenos oficiales y premios	396
<b>V. CONCLUSIONES</b>	399
<b>VI. FILMOGRAFÍA DE WERNER HERZOG</b>	409
<b>VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>	413
<b>ANEXO. VOLUMEN 2</b>	
I. <i>Declaración de Minnesota, verdades y hechos del cine documental.</i> Por Werner Herzog	3
II. <i>Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática.</i> Por Werner Herzog	5
III. Carta de Lope de Aguirre a Felipe II	19
VI. <i>Aguirre, la cólera de Dios</i> plano a plano. Descripción	27
V. <i>Aguirre, la cólera de Dios</i> plano a plano. Capturas	145

## **0. EXTENDED ABSTRACT:**

### **“Landscape as a Dramatic Element in Werner Herzog's Oeuvre”**

#### **0.1. Introduction**

Werner Herzog states that he just wants to tell good stories<sup>1</sup>, which he finds amongst dramas about misfits. His characters are always extreme, living on the fringe of society, outsiders. They always set themselves unreasonable goals which, in their own view, will provide a meaning to their existence; they struggle to survive in an unfavourable context, or try to overcome a trauma. Their urges and their struggle drive them to madness, oblivion or death and their fate is usually absurd. The environment or landscape where they exist tends to play an active role in the plot of their stories and, like the characters themselves, it is also extreme: settings where nature is menacing and unwelcoming (the high mountain, the desert, a volcano), lush (the Amazon rain forest), unfathomable (the ocean's depths, outer space), hostile places created or destroyed by humans (such as the death row of a prison in Texas or the apocalyptic setting of the oil wells burning after the Gulf War in 1991), or unreal (dreamscapes, prophetic visions).

Herzog uses the landscape as a “stage” that allows him to visualize the drama and pathos of the human being. Hence, we aim to test the hypothesis that the landscape is a dramatic element in his films.

#### **0.2. Objectives**

The main goal of this research is to study Werner Herzog's cinema, focusing on the origins and dramatic function of the landscape in his body of work in general, and

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 67.

specifically in his film *Aguirre, the Wrath of God* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972). We will, however, pursue other goals such as the following, which will be to:

1. Locate the underlying themes and styles that may give us a base on which to build an understanding of the role played by the landscape in his films.

2. Set Herzog's work in the context of the history of cinema, the history of landscape art and the history of art as a whole.

3. Locate the latent or deep-seated models and the styling elements that shape the landscape in his cinema.

4. Examine and expand the critical bibliography on Werner Herzog's work and the relationship between cinema and landscape.

### **0.3. Contents**

"Landscape" is a cultural construction that does not really exist as such in nature. It can never be reduced to a mere physical reality, since the transformation of a territory into landscape requires an aesthetic or codification process that occurs throughout history. Landscape may be conceived as a set of interacting ideas, conventions and traditions. In order to analyse the sensitive perception of a landscape, therefore, we need to acknowledge it as a multi-layered and multi-disciplinary object.

The issue of authorship — "I am my films", Herzog states — and the specific condition of the landscape lead us to embrace an open transdisciplinary methodology for this study, made up of diverse influences and approaches; this we find in hermeneutics, the history of art, the history of cinema, philosophy and cinema aesthetics (mainly based on Gilles Deleuze). On the other hand, film analysis and research on

origins of North-American landscape carried out by Jean Mottet and Maurizia Natali serve as reference models.

We cover the evolution of the landscape throughout the history of art, consider the contributions of the artists admired by Herzog and set out to analyse their influence on his “mise en scène” of Nature and the environment.

Herzog belongs to an orphan generation, marked by early memories of fire, devastation, foreign occupation and fleeing parents. He has never known a pre-war world to romanticize about, so he yearns to recover a German identity that can only be retrieved from the German cultural legacy. A part of Herzog’s oeuvre is, accordingly, determined by his will to assert that legacy. Herzog’s fascination with the landscapes and traditions from foreign cultures, or from the past, link his work to the German romantic sentiment. He is especially annoyed at being identified with such a legacy. It is undeniable, however, that in accord with the Romantic tradition, his interests lie in the art of association, in drawing from the work of art the intimation of a deeper and unfathomable reality behind what can normally be perceived. That is what he means when he talks about aspiring to reach an “ecstatic truth”. As in the works of Caspar David Friedrich, in Herzog’s romantic landscape we find solitary, insignificant characters, with their back to the camera, contemplating a horizon that mirrors the condition of their existence. It is an overwhelming, overpowering and sublime horizon. We face a vision where the mutilated, the nostalgic, the decadent, the fragile and the painful aspects come together and speak to the new condition of our modern existence.

We can, however, find connections to artists and movements that precede or succeed romanticism. In his films, regardless of whether or not they have an essentially German theme, there are apocalyptic images and a depiction of the Creation myth which is related to the Germans’ self-destructive and self-regenerating experience. It is

because of all this that we consider Leonardo da Vinci to be a latent model; Herzog has indeed acknowledged that his work was a reference and an inspiration. In his texts, Leonardo expressed his ravishment at Nature, with its presentation of a world which has neither beginning nor end, as a material playfully sculpted by time.

We can also link Herzog's landscapes with those of Pieter Brueghel the Elder. In the works of both creators, the characters are lost in the landscapes; there is a depiction of the boundless pride of humankind in the face of Nature, which remains distant and magnificent before the insignificant presence of the human being.

Unlike a painter, Herzog cannot modify the landscape at will, so he uses mist and clouds as an aesthetic element. The mist creates a trance-like atmosphere, alive and in movement, endowing the image with mysterious and dream-like connotations. Similarly, we are bound to connect his landscapes to those belonging to the 17<sup>th</sup> century Dutch painters who are openly admired by Herzog and among whom is Hercules Segers, his favourite painter.

In his effort to rebel against an unavoidable modern condition, Herzog travels around the world blending life, his aspirations and cinema. He sets out on a quest to find people, landscapes and experiences that may fascinate him or move him. His oeuvre takes us back to the first cinematographic shows, which fascinated with their remote locations with features of Nature that were completely unfamiliar to western audiences. The process of Asian and African decolonization had not yet begun, and the unexplored natural locations were portrayed as wild and belonging to no-one, in order to legitimate the "white man's" colonization. His landscapes resonate with the first moving images of the natural world, so markedly colonial.

Herzog is also influenced by experimental cinema tradition in an intuitive fashion; his being self-taught prevents us from defining it as a conscious stance. We

could say he makes use of the contributions of the first and second avant-garde waves in representing his landscapes.

#### **0.4. Conclusions**

The dialogue we have established between the history of art and Herzog's cinema has allowed us to identify several latent contexts and patterns embedded in his landscapes, which we have used to interpret the landscape in one specific film, *Aguirre, the Wrath of God*. They have been useful in our effort to elaborate on the functions of the jungle landscape, which are to: make the spectator feel the full force of the jungle, which is lush, impenetrable and hostile; portray the insignificance of the human being as regards his relationship with the natural world; connect us with cyclic Nature where the jungle represents the pre-Eden state of Creation; present the two sides of the environment: a promise of wealth, a landscape that should therefore be conquered on one hand, a stalking predator on the other; portray the jungle from an animistic perspective, with a vibrant soul of its own that mirrors the characters' raving, devastated souls, and as a symbol that shows how alienation transforms human existence into a kind of servitude; and finally, to show archetypal landscapes that lie in our unconscious.

The jungle in this film is a place of exploration, misfortune and despair, with no redemption in sight. It is not a place of origin or a destination, but rather somewhere you must unavoidably pass through; it should nevertheless be escaped from. It is a space of movement, both physically and psychically. Herzog uses the jungle to show us an immensely legendary and fanciful world that God left unfinished, to which he will return once the human race has ceased to exist. In other words, this is a space outside the realm of time; as such, it poses a deadly threat for human existence.





# I. INTRODUCCIÓN

## I.1. Hipótesis

“Hago cine de autor. Cuando la gente lo ve, percibe patrones o imágenes y se dice: ‘Esto es de Herzog’.”<sup>2</sup>

*Herzog* quiere decir “duque” en alemán, y Werner Stipetić cambió su apellido por este porque pensó que en Alemania “debería haber alguien como Count Basie o Duke Ellington haciendo películas”<sup>3</sup>. Así de claro veía Werner Herzog su futuro a los diecinueve años, cuando firmó con su nuevo nombre su primer cortometraje, *Herakles*<sup>4</sup> (*Hércules*, 1962). Desde entonces ha dirigido casi sesenta películas.

Cada una de sus obras forma parte de un corpus general unificado por un mismo discurso que se ha ido reafirmando a lo largo de más de cincuenta años. Dice que simplemente quiere contar buenas historias<sup>5</sup> y estas las encuentra en los dramas de las personas inadaptadas. Sus personajes son siempre extremos y marginales, *outsiders*; se marcan un objetivo desmesurado que creen que dará un sentido a su existencia, luchan por la supervivencia en un entorno adverso o intentan superar un trauma. Sus impulsos

---

<sup>2</sup> Declaración de Werner Herzog en el documental *Hasta el final y un poco más allá. El mundo extático del cineasta Werner Herzog*, de Peter Buchka. [Las traducciones del inglés y francés al español incluidas en este trabajo de investigación han sido realizadas por la autora y supervisadas por el traductor David Cánovas Williams].

<sup>3</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 8.

<sup>4</sup> A la hora de citar las películas se indicará el título original con una traducción al español entre paréntesis de aquellas no estrenadas comercialmente o no editadas en cualquier soporte para su visionado en España. En los casos contrarios, se indicará el título comercial en español y este irá seguido del título original entre paréntesis solo la primera vez que se cite la película.

<sup>5</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 67.

y su lucha les llevan al delirio, la anulación o la muerte, y generalmente su destino es absurdo. El entorno en el que se mueven o un paisaje en sí mismo, suele tener un papel activo en la trama de sus historias y, como sus personajes, también es extremo: lugares donde la naturaleza es amenazante e inhóspita (la alta montaña, el desierto, la Antártida, un volcán), exuberante (la selva amazónica), insondable (el fondo del mar, el espacio), lugares hostiles creados o destruidos por el propio ser humano (como el corredor de la muerte de una cárcel de Texas o el escenario apocalíptico del desierto de Kuwait con pozos de petróleo ardiendo tras la Guerra del Golfo de 1991) o irreales (los paisajes de los sueños, de las visiones proféticas, de los espejismos).

Herzog utiliza el paisaje como escenario emocional que permite hacer visible el patetismo del ser humano. Por ello nos planteamos como hipótesis que el paisaje es un elemento dramático en su cine.

## **I.2. Objetivos**

El objetivo principal de esta investigación es estudiar el cine de Werner Herzog centrándonos en la genealogía y función dramática del paisaje de su obra en general y de la película *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) en particular. Pero también se perseguirán otros objetivos como los siguientes:

1. Identificar las constantes temáticas y estilísticas que nos puedan servir como base para comprender mejor la función que el paisaje desempeña en su cine.
2. Contextualizar la obra de Herzog en el ámbito de la historia del cine, de la historia del arte del paisaje y de la historia del arte en general.

3. Identificar los modelos latentes o arraigados y los elementos de estilización que conforman el paisaje en su cine; establecer interconexiones con otros artistas y disciplinas.

4. Revisar y ampliar el material crítico sobre la obra de Werner Herzog y sobre la relación entre el cine y el paisaje.

### **I.3. Objetos de estudio**

#### **I.3.1. El cine de Werner Herzog**

En la cita que abre esta introducción el propio Herzog expresa que hace cine de “autor” y uno de los objetivos de este trabajo es verificarlo. Por lo tanto se expondrán aspectos de autoría.

En los años cincuenta los escritores de la revista *Cahiers du cinéma* querían dignificar el cine y pensaron que ello pasaba por conferirle un “autor” a las películas y exaltarle. De esta manera se promocionó la llamada “política de los autores”. Esta teoría singularizaba a ciertos directores como Orson Welles, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Samuel Fuller o Robert Bresson, porque sus distintas personalidades hacían que sus películas fueran inmediatamente identificables. Andrew Sarris importó esta teoría a Estados Unidos y la popularizó en su colección de *Entrevistas con directores de cine*. En ambos casos el análisis de las películas se basaba en el talento de los directores para poner en escena un tema recurrente en su obra, y, como dice el teórico Jaques Aumont,

“el concepto de visión del mundo es la piedra de toque de la política de los autores, pues se concibe independientemente del tema del film”<sup>6</sup>. La idea de que la moral de una película (sus temas, mensajes o contenidos políticos) estaría íntimamente relacionada con la forma cinematográfica desplegada por el autor (encuadres, movimientos de cámara, montaje, es decir, la realización) quedaría ilustrada en el famoso aforismo de Luc Mollet inspirado por Fuller, “La moral es una cuestión de *travellings*”, retomado e invertido por Jean-Luc Godard, “El *travelling* es una cuestión moral”.

Este tipo de acercamiento fue muy criticado por su debilidad para establecer un campo teórico, por tratarse de una forma de acumular información, y porque las apreciaciones sucumbían en muchos casos ante la satisfacción de cierta cinefilia. Por ejemplo, François Truffaut defendía la obra de Abel Gance como una totalidad y llegó a afirmar que había que amar todas sus películas, tanto las consideradas menores como las proclamadas mayores: “*La Tour de Nesle* es, si se quiere, el menos bueno de los filmes de Abel Gance. Pero como resulta que Abel Gance es un genio, *La Tour de Nesle* es un filme genial”<sup>7</sup>.

Desde el ámbito universitario esta corriente fue superada en los años setenta, sobre todo a favor de dar significado a la obra cinematográfica a partir del contexto de recepción del espectador. Sin embargo, consideramos que el tiempo de los autores no ha pasado, y que en una actualidad rebosante de un cine centrípeto<sup>8</sup>, de *mainstreams* y productos estandarizados y uniformados por un canon global o un canon “de festival”, el cine de Werner Herzog se presenta “centrífugo”, libre de cánones y consistente.

Según Paul Cronin, el propio Truffaut consideraba a Herzog uno de los

---

<sup>6</sup> Aumont, Jaques y Marie, Michel, *Análisis del film*, p. 43.

<sup>7</sup> Truffaut, François, *Abel Gance, desorden y genio*, incluido en Baecque, Antoine de (ed.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 37.

<sup>8</sup> Román Gubert en el prólogo del libro de Sanderson, John D. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, p. 19.

directores de cine más importantes, “el más importante vivo”<sup>9</sup>, dijo; Lotte Eisner y Henri Langlois, cabezas visibles y responsables de la Cinemateca francesa, le avalaron incondicionalmente como autor tras ver sus primeras películas; y en los últimos diez años se han sucedido numerosas retrospectivas de su obra y ha recibido premios de reconocimiento a toda su carrera como el Premio del Cine Alemán o el Leopardo de Oro del Festival de Locarno, ambos en 2013. Por lo tanto, también son muchos otros los que le ven como autor.

Aunque se debe desconfiar de las intenciones de un director para extraer el sentido de sus películas, este es también un trabajo sobre intenciones. Dirigir cine, por encima de todo, implica tomar decisiones, y cuando uno es además el productor de todas sus películas esta implicación adquiere una dimensión mayor. Probablemente Herzog se autodenomine “autor” para justificar sus decisiones sin dar explicaciones ya que detrás de ellas, por su condición de autodidacta y antiacadémico, no hay planteamientos teóricos o racionales establecidos a priori, sino la necesidad pura de expresarse: “Tenemos que expresar lo que somos, de otro modo seríamos vacas en el prado”<sup>10</sup>. Según Antoine de Baecque, para aquellos cineastas que invocan su condición de autor, esta denota “realizar un cine que se les parezca”<sup>11</sup>, y en este sentido, el propio Herzog nos ofrece su perfecta coartada: “lo que yo soy, mis películas lo son”<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. viii. No se ha conseguido encontrar la cita directa del propio Truffaut, pero se ha repetido en muchos textos, aunque probablemente tras aparecer en el libro de Cronin.

<sup>10</sup> Corrigan, Timothy (ed.), *The films of Werner Herzog*, p. 3.

<sup>11</sup> de Baecque, Antoine (ed.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 19.

<sup>12</sup> “Was ich bin, sind meine Filme”, título de un documental de 1978 sobre el cine de Werner Herzog realizado por Christian Weisenborn, quien realizaría una segunda parte con el mismo título en 2010.

## - El paisaje en *Aguirre, la cólera de Dios*

Tras comprobar que sus primeras películas resultaban inaccesibles para el gran público, Herzog se propuso hacer una película de carácter “comercial”<sup>13</sup>. Para ello concibió *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), con la que le llegó el primer reconocimiento internacional importante. De hecho, esta película y *Fitzcarraldo* (1982) han sido durante mucho tiempo las más conocidas por el público.

A través de un libro para niños sobre grandes aventureros que vio en casa de un amigo, Herzog tuvo noticia por primera vez<sup>14</sup> de la figura de Lope de Aguirre, un conquistador español que en el siglo XVI participó en las guerras civiles del Virreino del Perú y que provocó una escisión en la expedición que buscaba El Dorado llevando a cabo cruentos asesinatos. El breve relato mencionaba que descendió todo el Amazonas y que llegó al Atlántico prácticamente muerto de hambre, y Herzog se quedó fascinado con la historia. Inmediatamente quiso hacer una película. Buscó más información acerca del personaje histórico, pero descubrió que se conocía muy poco de su vida anterior a esta “aventura”. Las novelas y relaciones históricas sobre el personaje no le satisficieron, por ello su principal fuente y punto de apoyo para escribir el guion fue una carta que el propio Aguirre envió a Felipe II, en la que describía lo acontecido y en la que atacaba al rey, le destronaba y le privaba de sus derechos para proclamarse “rebelde hasta la muerte por su ingratitud”<sup>15</sup>. “Esta carta realmente me interesó por su lenguaje, su tono desafiante y su absoluta locura”<sup>16</sup>.

La película sigue al personaje y a su grupo en la demencial y suicida expedición

---

<sup>13</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 76.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>15</sup> Últimas palabras anteriores a la firma de la carta de Lope de Aguirre, extraídas de Pastor, Beatriz y Callau, Sergio, *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. El texto íntegro de la *Carta de Lope de Aguirre a Felipe II* se encuentra como anexo en el segundo volumen de este trabajo de investigación.

<sup>16</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 77.

por el Amazonas. El espectador sabe desde el principio que la expedición, “desaparecida sin dejar huella”<sup>17</sup>, fracasará, por lo tanto, las expectativas no recaen en la posibilidad de éxito de la expedición sino en la evolución del viaje por la selva. Se centra sobre todo en los tiempos muertos y la realidad cotidiana de la expedición, en aquello que no aparece en los documentos históricos, para llegar a transmitir las condiciones físicas y espirituales que circunscribían esta travesía de delirio y muerte.

Se trataba de su quinto largometraje, y de nuevo, presentaba un paisaje en trance. Anteriormente había rodado *Signos de vida* (1968), su primera película, inspirado por un paisaje que vio en Cos, una isla griega que conoció en uno de sus viajes. Después de caminar por las montañas de Creta, llegó a un valle y allí se encontró un paisaje lleno de molinos de viento que no paraban de girar y girar, y le pareció un escenario de pleno éxtasis y locura y supo que tenía que hacer algo significativo con aquella imagen<sup>18</sup>. Más tarde leyó la novela corta de Achim von Arnim *El inválido loco del fuerte Rattoneau* (1818) y decidió adaptarla a este espacio.

Lo mismo le ocurrió con las películas que realizó a continuación en África: *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) y *Fata Morgana* (1970). Rodó en Lanzarote la primera, que aunque sea una isla española se ubica en la costa noroccidental africana, y en el Sahara Occidental, Argelia, Camerún, la República Centroafricana y Kenia, la segunda. Otra vez fuera de su Alemania natal y, otra vez, atraído por un paisaje: “Aquellos primigenios y arquetípicos paisajes desérticos me habían fascinado desde mi primera visita al continente”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Palabras del texto introductorio de la película: “Los indios inventaron la leyenda de la tierra del oro, El Dorado, que estaría situada en los barrizales intransitables de las fuentes del Amazonas. A finales de 1560 partió por primera vez desde la altiplanicie peruana una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro. El único testimonio que poseemos de esta expedición, desaparecida sin dejar huella, es el diario de Fray Gaspar de Carvajal.”

<sup>18</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 39.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 47.



En el caso de *Aguirre, la cólera de Dios*, el paisaje no está ahí como un decorado o para que resulte especialmente exótico:

“La selva está relacionada con nuestros sueños, con nuestras emociones más profundas, con nuestras pesadillas. No es una simple localización. La selva es como nuestra alma [...]. Es un estado de nuestra mente”<sup>20</sup>.

La historia avanza al ritmo que lo hace el río, con sus momentos de calma y sus momentos de aceleración, amenazada siempre por la selva virgen. Hasta que llega un momento en que el espectador ya no sabe en qué dirección discurre el agua del río, o si la expedición está estancada, atrapada por la selva, la única que le “planta cara” al loco desbocado y que finalmente le absorberá.

La forma en que Herzog filmó la selva fue absolutamente original, cercana al documental, pero registrando un paisaje al borde de la rebelión.

“Me gusta dirigir los paisajes de la misma manera que me gusta dirigir a los actores y a los animales. (...) Muchas veces intento introducir en el paisaje cierta atmósfera, usando el sonido y la imagen para dotarlo de un carácter definido”<sup>21</sup>.

En este caso, para filmar la selva esperó a la época de lluvias, en la que unas enormes nubes y una habitual neblina enrarecían la atmósfera. Y para “emponzoñar” aún más las imágenes empleó una extraña música compuesta por Florian Fricke, del grupo de rock progresivo alemán Popol Vuh.

---

<sup>20</sup> Apartado de biografía del DVD de la película *Corazón de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976).

<sup>21</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 81.

Klaus Kinski fue el primer actor en el que pensó Herzog para interpretar a Aguirre. La fusión actor-personaje es tan intensa y el antagonismo del paisaje tan contundente, que la película está impregnada de un enigmático dramatismo. Quizá haya películas de Herzog, más heterodoxas y/o experimentales, que contengan mayor variedad de paisajes o que la presencia de estos sea más espectacular, si cabe, que en *Aguirre, la cólera de Dios*, pero hemos escogido esta porque está más cerca de la ficción convencional y nos interesan los aspectos narrativos y dramáticos del paisaje; porque la selva es quizá el paisaje menos tratado en la historia del arte occidental; porque la forma de filmarla le dotó de una intensidad que normalmente no se encuentra en las películas de aventuras y acción (que es el tipo de película que quiso hacer Herzog); y porque permite reflexionar sobre cuestiones de carácter histórico, ideológico y colonial.

### **- El estudio de la obra de Werner Herzog. Estado de la cuestión**

Cuando uno estudia la obra de Herzog se enfrenta con un autor que se ha preocupado por interpretar su trabajo extensa, elocuente y grandilocuentemente y que quiere dejar poco espacio para que lo reinterpreten los demás. Ha expresado su desagrado por el análisis académico y detesta que le comparen con nadie - en dicha interpretación, él se proclama como incomparable<sup>22</sup> -. Se desmarca del Nuevo cine alemán y de cualquier corriente artística o de cualquier tipo, en un modo de aislamiento en el que casi resulta inconveniente importunarle. Ante esto, analizar su obra o parece

---

<sup>22</sup> *An Evening with Werner Herzog in Conversation with Pico Iyer*, online.

un sacrilegio, como “bailar claqué en una iglesia”<sup>23</sup>, o parece una desaprobación, como una réplica que rebajara y desmereciera sus palabras.

Probablemente esto, y que efectivamente se haya mantenido al margen de las tendencias cinematográficas, explique que los libros monográficos sobre su cine no hayan sido muy numerosos en los casi cuarenta años que han transcurrido desde que se publicara un primer estudio en alemán sobre él, *Werner Herzog* (1979), con textos de Hans Gunther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, Jürgen Theobaldy y Kraft Wetzel (que solo citaremos ya que no existe traducción al inglés, francés o español). Desde entonces han ido apareciendo libros esporádicamente, menos de una veintena en total, de los que son relevantes los que comentaremos a continuación: tres de la década de los ochenta (cuando le llega una primera glorificación), uno de la década de los noventa (cuando prácticamente desaparece del círculo comercial y de festivales) y cinco desde 2002 (momento en que se inicia un nuevo florecimiento de su cine, que hoy ya es consagración).

En 1982 Emmanuel Carrère publica en francés un espléndido monográfico en el que desarrolla varias ideas claves del cine de Herzog: la vida y el cine como *performance*; la paradójica relación entre autenticidad y verdad; el dolor de estar en el mundo como tema vertebral de la obra; la búsqueda sin fin del paisaje utópico; y el planteamiento artístico anacrónico. Este texto aporta unas reflexiones sobre la filmografía de Herzog hasta *Fitzcarraldo*, que más de treinta años y treinta películas después siguen vigentes y son aplicables al estudio de sus últimas obras. En relación al tema del paisaje se refiere principalmente a las palabras que el propio Herzog ha dicho en relación a su búsqueda de “lugares dignos”, es decir, a la autointerpretación de Herzog que comentábamos anteriormente, y Carrère reconoce su capacidad de

---

<sup>23</sup> Dawson, Jan, *Herzog's Magic Mountain*, p. 57.

“visionario” para crear imágenes “de una naturaleza sumisa al prisma, como en ningún otro, de su mirada”<sup>24</sup>. Pero establece que su visión del paisaje no es original sino que procede, aunque Herzog “se muestre reticente a que se mencione esta fuente de inspiración”<sup>25</sup>, de los pintores románticos alemanes como Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge o Karl-Gustav Carus y de sus *Stimmungslandschaft* (“paisajes del alma”). A lo largo de seis páginas defiende este argumento e insiste en la forma pictórica de sus paisajes, más contemplativos que habitables y congelados en el tiempo incluso en su movimiento. Sin embargo, no amplía el tema más allá de estas apreciaciones circunscritas al romanticismo.

En 1986 aparece un nuevo texto en francés, la publicación de la tesis doctoral de Radu Gabrea: *Werner Herzog et la mystique rhénane* (*Werner Herzog y la mística renana*). Gabrea parte de la hipótesis de que existen elementos comunes entre la mística renana alemana del siglo XIV de Hildegard von Bingen y el Maestro Eckart, y el cine de Herzog. Aunque no señala una influencia directa, presenta dicha mística como un fenómeno transhistórico y transcultural del que el cine de Herzog ofrece una variante moderna. Si como Robert Musil escribió en sus diarios, según cita Gabrea en su texto, “racionalidad y mística son los dos polos de nuestro tiempo”<sup>26</sup>, Herzog optaría por un misticismo humanista. No es que trate de ir contracorriente del contexto de la segunda mitad del siglo XX que pone en cuestión la tradición religiosa, pues a él el misticismo no le interesa como sistema que resuelva el problema de la existencia de una divinidad, sino de utilizar un sistema de conocimiento metafórico e intuitivo útil para descubrir el sentido del mundo. En este sentido, Gabrea localiza una tradición en la que inscribir las aspiraciones de Herzog y reconoce en sus paisajes formas místicas de aproximarse a la

---

<sup>24</sup> Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*, p. 104.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> Gabrea, Radu, *Werner Herzog et la mystique rhénane*, p. 202.

naturaleza y saciar la sed del ser humano de integrarse en el cosmos. También apela de nuevo a Friedrich y el espíritu romántico de los pintores alemanes, sin embargo, ya que no constituye un objetivo del estudio, no ofrece más dilucidaciones sobre otras herencias artísticas que puedan interesarnos para esta investigación.

También en 1986 aparece el primer monográfico en inglés, una recopilación de once textos de diversos autores con edición a cargo de Timothy Corrigan: *The films of Werner Herzog. Between mirage and history* (*Las películas de Werner Herzog. Entre el espejismo y la historia*). La organización y la estructura del libro es casi pedagógica y se construye desde ideas más generales e introductorias, como un retrato de Herzog basado en su propia autopromoción (por Jan-Christopher Horak), los elementos recurrentes de su estilo (por William Van Wert) o su práctica más experimental (por Gertrud Koch); hasta reflexiones más abstractas como la herencia del idealismo alemán (por Eric Rentschler) y de la ideología romántica y su recurso de lo irónico-sublime (por Alan Singer). Y entre unos textos y otros se analizan varias películas concretas en función de la relación entre temas y recursos estéticos o simbólicos (por Dana Benelli), de los textos literarios que Herzog adapta (Brigitte Peucker), de cuestiones de representación de las relaciones sexuales (Judith Mayne) o del humor ambiguo de las propuestas de carácter antropológico (Thomas Elsaesser). Sin embargo, el paisaje apenas se trata substancialmente. Sí se señala su lugar prominente en la obra y sus vinculaciones románticas, pero no hay ninguna aportación novedosa al respecto.

El único libro dedicado exclusivamente a Herzog que aparece en la década de los noventa es el de la brasileña Lúcia Nagib: *Werner Herzog: o cinema como realidade* (*Werner Herzog: el cine como realidad*, 1991). El texto de Nagib destaca por poner de relieve la influencia del Cinema novo brasileño de los años sesenta, principalmente de las películas de los cineastas Ruy Guerra y Glauber Rocha, en el cine de Herzog. Según

ella, Herzog comparte con ellos la búsqueda de una identidad, la lucha contra el conformismo, el descubrimiento de la realidad misma, y con Rocha en concreto, la dimensión de “la tierra en trance”. Nagib cree además que no es una cuestión menor que tras conocer la obra de estos cineastas Herzog se interesara por una narratividad menos experimental, por los temas heroicos, por un cine alegórico que conectara históricamente pasado y futuro, hechos y creencias, política y religión, y por los escenarios sudamericanos. Se puede decir, que su libro sí aporta un nuevo enfoque sobre el paisaje ya que atribuye la elección de la selva al conocimiento del trabajo de estos cineastas. Probablemente, que Herzog propusiera a Ruy Guerra que interpretase el papel de Pedro de Ursúa en su película *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) confirme dicha admiración hacia los cineastas brasileños.

Hasta diez años más tarde, no aparece un nuevo volumen monográfico sobre Herzog, probablemente porque en estos años realiza más obras de “no ficción”<sup>27</sup>, difíciles de categorizar en los estudios sobre cine - sobre todo, sobre el documental - y menos vistas en salas comerciales y festivales. Él mismo ha dicho que el público había cambiado, que había puesto en masa su interés en las películas de Hollywood, de acción o con estrellas, y que no habían quedado muchos espectadores para las suyas<sup>28</sup>. Además, durante los noventa hubo una crisis cinematográfica muy importante que generó un gran desconcierto y dificultaba encontrar financiación y distribución para sus “gestas” de ficción.

En 2002 aparece por fin el que quizás sea uno de los libros de cabecera para cualquiera que quiera estudiar su obra. Se trata de *Herzog on Herzog*, la entrevista de

---

<sup>27</sup> Utilizamos el concepto de “no ficción” entre comillas porque nos referimos a las obras de Herzog que generalmente se categorizan como “documentales”, pero que desde la perspectiva de esta investigación tienen una relación particular con la realidad para la que ambos términos no resultan del todo satisfactorios.

<sup>28</sup> Sterrit, David, *The Ecstasy of Truth. Werner Herzog seeks new horizons, coalitions and ways of making movies*, online.

más de trescientas páginas que le hiciera Paul Cronin. El texto recorre su carrera cronológicamente y aporta nueva información sobre su filmografía de no ficción más desconocida hasta ese momento. Muchas de las respuestas coinciden con lo leído en las múltiples entrevistas que hasta entonces se habían publicado en las revistas de cine, pues a lo largo de su vida ha repetido casi palabra por palabra sus discursos sobre cualquier cuestión relacionada con su obra. No obstante, esta vez, un solo volumen contenía todas sus interpretaciones sobre una obra que ya abarcaba cuarenta años. Con respecto al paisaje, caben destacar los detalles sobre los lugares que le inspiran, sobre la puesta en escena de estos y sus referencias artísticas.

En 2005 el Goethe Institut de Londres organizó el seminario “Werner Herzog’s Cinema: Between the Visionary and the Documentary” (“El cine de Werner Herzog: entre lo visionario y lo documental”) con el fin de aglutinar conferencias sobre el cine de no ficción de Werner Herzog a la luz de su producción de los últimos quince años y del manifiesto publicado en 1999 por el propio Herzog: *Declaración de Minnesota: Verdades y hechos en el cine documental (The Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema)*<sup>29</sup>. Se trata de un texto en el que arremetía contra el *cinéma-vérité*, “por carecer de *vérité*” y por su carácter de cine de “contables”, ya que como escribe: “El hecho crea normas; la verdad, iluminación”.

A dicho seminario acudieron la mayoría de los que habían contribuido a los textos anteriores y otros nuevos que participarían después en el libro con edición a cargo de Brad Prager *A companion to Werner Herzog (Manual sobre Werner Herzog, 2012)*. Se trataba de un foro de discusión centrado en las fronteras entre la objetividad y la subjetividad documental en el trabajo de Herzog. Las contribuciones se centraron en la división tradicional sujeto/objeto del documental, en la re-evaluación de las nociones de

---

<sup>29</sup> El texto íntegro de *Declaración de Minnesota: Verdades y hechos en el cine documental* se encuentra como anexo en el segundo volumen de este trabajo de investigación.

ficción y no ficción, en la puesta en escena de la “verdad” y su estilización, en los conceptos de cine “atlético” y metafísico, en sus trabajos dentro y fuera de Alemania, en el papel de la música en sus documentales, en la re-evaluación y re-contextualización de las connotaciones ideológicas en las películas de Herzog y, de nuevo, en el enfoque romántico y sublime de sus documentales.

Tras este seminario, Brad Prager, que acudió a él, publicó su libro *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth* (*El cine de Werner Herzog. Estética extática y verdad*, 2007). Prager identifica seis contextos que pueden aglutinar todo el conjunto de la filmografía de Herzog y analiza varias películas asignadas a cada uno de ellos: “Locura a gran escala”, “Locura a menor escala”, “Montañas y niebla”, “Fe”, “Guerra y trauma” y “Una imagen de África”. El paisaje se analiza sobre todo en el capítulo “Montaña y niebla” que lo aborda desde los planteamientos filosóficos del romanticismo. El interés del libro radica en abarcar un corpus muy extenso, de unas cincuenta películas, revalidar muchas de las afirmaciones acumuladas a lo largo de los años y sumar las cuestiones de la fe y la guerra, tratadas en las películas de la última década del siglo XX y la primera del XXI. Además analiza cinco películas que no se habían tratado en ninguno de los libros anteriores como *Wheel of Time* (*La rueda del tiempo*, 2003), *The White Diamond* (*El diamante blanco*, 2004), *Grizzly Man* (2005), *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*, 2005) y *Rescate al amanecer* (*Rescue Dawn*, 2006).

El principal texto publicado sobre los trabajos de no ficción de Herzog está escrito en español y se concibió con ocasión de la retrospectiva que el Festival Documenta Madrid le dedicó en la edición de 2006, aunque se publicó en 2007: *Caminar sobre el hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, con edición a cargo de Antonio Weinrichter. El libro vino a cubrir una laguna en nuestro idioma



acerca de su obra y un vacío pendiente de rellenar en la bibliografía internacional, pues es el primer libro monográfico dedicado exclusivamente a esta vertiente de su trabajo<sup>30</sup>. Como en el caso del libro de Prager, Weinrichter realiza un repaso a los documentales de Herzog según una serie de aproximaciones: “Fuera de serie (experimentos y reportajes)”, “Comunicación y lenguaje (performance)”, “Religiones comparadas”, “Deportes extremos (gloria en las alturas)”, “Hazañas bélicas (víctimas y verdugos)”, “Grossen Katastrophen (supervivientes)” y “Paisajes extremos (una trilogía fantástica)”. Este último capítulo, que es el que nos interesa, analiza tres películas en las que el ser humano individual – no así la Humanidad – pasa a ocupar un segundo plano para ceder el primero al paisaje. Para Weinrichter, *Fata Morgana, Lecciones en la oscuridad* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) y *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*) son películas que se resisten a todo encaje genérico ya que disfrazadas de fábula *fanastique*, presentan tres lamentos ecológicos<sup>31</sup>. Intenta compararlas con el llamado *Structural-Materialist Film*, con *Noche y niebla* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955) y con las películas de *found footage* de Craig Baldwin respectivamente, pero confirma que se escapan a dicha comparación. Resulta interesante por no reiterar la asociación del paisaje con el romanticismo.

Este libro contiene también el texto de Fabiola Alcalá Anguiano, *El papel de lo real en el cine de Werner Herzog*, cuyo contenido fue ampliado en su tesis doctoral, *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. El caso de The White Diamond, Grizzly Man y The Wild Blue Yonder* presentada en 2010. Alcalá Anguiano analiza de qué forma opera lo irónico-sublime, que ella considera la principal característica del cine de no ficción de Werner Herzog, en las distintas partes

---

<sup>30</sup> No tenemos en cuenta la tesina de Cynthia Rockwell, *Werner Herzog and the Documentary Film*, presentada en el Boston University College of Communication en 2001 por tratarse de un texto académico.

<sup>31</sup> Weinrichter, Antonio (ed.), *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, p. 145.

que conforman las tres películas que escoge. El humor y la belleza son las claves para interpretar estas tres historias sobre el hombre, la naturaleza y sus límites, en las que el paisaje, según concluye Alcalá Anguiano sin extenderse mucho, se utiliza para expresar sentimientos y estados de ánimos, y de forma poética, es decir, como una imagen-afección (a partir de la clasificación de Gilles Deleuze).

En 2010 la central de Múnich del Instituto Goethe y la productora Werner Herzog Film editan un pack con toda la obra de no ficción de Herzog titulada a diez idiomas (entre los que se incluye el español) y lo acompañan de un texto monográfico en alemán, inglés e italiano a cargo de Grazia Paganelli: *Ecstasy and Truth. 23 films by Werner Herzog* (*Éxtasis y Verdad. 23 películas de Werner Herzog*). Cuatro capítulos aglutinan el acercamiento a la obra de no ficción: “Génesis y Apocalipsis”, “El principio y el fin del lenguaje”, “Guerrero y perpetrador” y “Elevarse y precipitarse”. Con respecto a los libros anteriores resulta interesante que el tema que preceda todo sea el del “Génesis y Apocalipsis”, y por lo tanto que Paganelli inicie su análisis con los paisajes sublimes de las fábulas *fanastique* con las que Weinrichter cerraba el suyo. Los paisajes inhóspitos de estas películas le sirven de espacio de regeneración y de *tabula rasa* para adentrarse en el mundo de Herzog desde una dimensión transtemporal. Después pasa a hablar de temas más humanos, pero gracias a aquel precedente, se observan desde la distancia. Y finalmente vuelve al paisaje, esta vez vertical; aquel en el que el ser humano desafía a la gravedad aunque se sepa condenado a su sometimiento.

La última gran compilación de textos sobre Herzog es el citado libro *A companion to Werner Herzog* (2012). En él Prager reúne a muchos de los que han escrito en los libros mencionados anteriormente y otros que habían escrito algún celebre artículo sobre Herzog. Un total de veinticinco textos y casi setecientas páginas que pretenden agrupar todo lo que se ha escrito hasta entonces sobre la obra de Werner

Herzog. La primera parte está dedicada a la aproximación general a la obra y a cuestiones de contexto: Brigitte Peucker redonda en las cuestiones autorales, y de autenticidad, teatralidad y auto-parodia; Lúcia Nagib, en su línea de aportar argumentos que permitan salirse del guion escrito por el propio Herzog para la interpretación de su trabajo, retoma la influencia de las nuevas olas reincidiendo en la huella del Cinema novo brasileño y añadiendo a François Truffaut como referente; y Timothy Corrigan, responsable de la primera monografía en inglés que habíamos citado, habla del cine de no ficción de Herzog a la luz del concepto de cine-ensayo.

La segunda parte se dedica a la relación de la obra de Herzog con otras artes: Kenneth S. Calhoon establece comparaciones entre la estética cinematográfica primitiva de *Nosferatu, fantasma de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) y los grabados de Durero, las naturalezas muertas e interiores de la pintura holandesa del siglo XVII y los paisajes románticos de Friedrich; Stefani Harris, analiza la presencia de imágenes fotográficas en el cine de Herzog y la relaciona con la idea de la fotografía como “arte funerario” de Roland Barthes; Lutz Koepnick repasa la puesta en escena de óperas y operística de Herzog; Roger Hillman ofrece un panorama de la dimensión sonora de su cine; Holly Rogers realiza un análisis en profundidad de *Gesualdo, Tod für fünf Stimmen* (*Gesualdo, Muerte para cinco voces*, 1995) y establece una relación entre la complejidad armónica de la música de Gesualdo y su melodramática vida; y Jaimey Fisher desgrana la película *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant-Port of Call New Orleans*, 2009) para exponer su carácter desmitificador de los géneros cinematográficos.

En la tercera parte se establece la conexión de Herzog con Alemania: Chris Wahl aborda la cuestión bávara en Herzog y su cine; Noah Heringman analiza la cuestión romántica-sublime preindustrial en *Corazón de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976) y establece una comparación con los cuadros de Joseph Wright of Derby; Roger F. Cook

revisita la película *El gran éxtasis del escultor Steiner* (*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1973) para ahondar en la cuestión del éxtasis del vuelo, estético e irónico; y Lance Duerfahrd hace un repaso a la colaboración cinematográfica de Werner Herzog y Klaus Kinski.

En la cuarta parte viajamos con Herzog a lugares y culturas distantes: con Erica Carter recorremos el África sublime de la vastedad y de la confrontación con el otro "negro"; con Manuel Köppen descubrimos los problemas de comunicación al encontrarse el occidental con el aborigen australiano en *Donde sueñan las hormigas verdes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984) o con los hombres de Benin en *Cobra Verde* (1987); con Will Lehman reconocemos la evolución de la imagen del indio americano a lo largo del tiempo en su cine; con Eric Ames revisamos "el caso Herzog", sobre los mitos, falsedades y provocaciones de su "discutible" forma de abordar sus rodajes en el pasado; con John E. Davidson identificamos los trabajos realizados para la televisión americana y las problemáticas religiosas y sociales de ese país que aquellos reflejan; con Rembert Hüser nos sumergimos en el sueño americano de *Stroszeck* (1976) para descubrir que en verdad es una pesadilla; y con Reinhild Steingrover exploramos la última frontera, la Antártida y el fondo del océano en *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007).

La última parte clausura el monumental volumen con la aproximación filosófica a la obra: Randall Halle propone un análisis fenomenológico para entender cómo el cine neoromántico de Herzog nos hace percibir las cosas y, sobre todo, al "otro"; Laurie Johnson circunscribe el *espacio* romántico en el que habita la obra de Herzog; Matthew Gandy secciona el espacio anterior para limitarlo a las películas de no ficción; Guido Vitiello desciende hasta las sombras oscuras del alma humana para hablar de deshumanización, el fin de la historia y la parodia en el cine de Herzog; y Alan Singer

plantea un enfoque kantiano para apreciar la visión y actitud existencial del cine de Herzog.

Lamentablemente no podemos tener en cuenta aquí aquellos libros que no tienen traducción en inglés, francés o español, como son: *Werner Herzog* (Fabrizio Grosoli, 1981), en italiano; o *Zur Filmischen Zusammenarbeit Von Klaus Kinski Und Werner Herzog* (Matthias Reitze, 2001), en alemán, sobre la películas que realizaron juntos Werner Herzog y Klaus Kinski. Tampoco valoraremos aquellos libros que resultan interesantes como anecdotario, por contener testimonios gráficos o escritos, pero que no son estudios en sí mismos, como el libro con edición a cargo de Les Blank y James Bogan, *Burden Of Dreams: Screenplay, Journals, Photographs* (1984), sobre el propio documental de Les Blank, *Burden of dreams* (*El peso de los sueños*, 1982), y el libro editado por Beat Presser, *Werner Herzog* (2002), que recopila fotografías realizadas por el propio Presser durante los rodajes de las película *Fitzcarraldo*, *Cobra Verde* (1987) e *Invencible* (2001) y los combina con textos breves de personas cercanas a Herzog y/o vinculadas a estos proyectos.

Se han escrito numerosos artículos sobre Herzog, pero los principales autores de estos han participado en las obras recogidas y sus ideas quedan reflejadas en estas o han sido citados en ellas.

### **I.3.2. El paisaje**

#### **- El concepto de paisaje. La *artealización* de la naturaleza**

El paisaje es una adquisición cultural, y por lo tanto no existe por sí mismo en la naturaleza. Un paisaje nunca es reductible a una mera realidad física, pues para la transformación de un territorio o país en paisaje ha sido necesario un proceso estético y/o de codificación. A pesar de que en la Antigüedad clásica el hombre occidental ya se fijara y analizara de manera minuciosa el mundo natural que le rodeaba y apreciara estéticamente lo que más tarde sería el paisaje o el entorno, el término como tal no se dio entonces. De hecho, en Occidente no hay constancia escrita de una palabra que lo designe hasta el siglo XVI. Por ello, para analizar la percepción sensible de los paisajes, ya sea directamente el campo, la montaña, el mar, el desierto o su representación en una obra artística, como en el caso que nos interesa, conviene reconocer que es un objeto multifacético y multidisciplinar. Incluso el ensayista y geógrafo cultural John Brinckerhoff Jackson, fundador a principios de los años 50 de la revista *Landscape* (publicación de referencia en el campo de la geografía humana), ha admitido que le resulta difícil encontrar una definición precisa de paisaje:

“Durante más de veinticinco años he intentado comprender y explicar aquel aspecto del entorno que llamo paisaje. He escrito sobre él, he dado conferencias, he viajado extensamente para estar enterado de todo lo relativo a él, y todavía, he de admitirlo, el concepto se me escapa. Quizás la razón esté en que insisto en verlo no desde un aspecto meramente contemplativo o ecológico, sino como una entidad política o cultural que

cambia en el curso de la historia”<sup>32</sup>.

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española encontramos la siguiente definición de *paisaje*: “Extensión de terreno que se ve desde un sitio. / Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. / Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”. La primera acepción implica tanto al territorio como a la mirada, ya que se está hablando de un espacio que es observado desde un determinado punto. Sin embargo, las siguientes acepciones, aluden a conceptos relacionados estrictamente con el arte. Pero de las tres se deduce que el término surge de la necesidad de una palabra que pueda identificar la experiencia provocada por la contemplación de la naturaleza. En este sentido, resulta de sumo interés la evolución etimológica del término, ya que refleja el devenir de acontecimientos que acompañaron el origen de dicha necesidad. Para que alguien transformara cierta extensión de terreno en *paisaje*, previamente la tierra tuvo que dejar de tener un interés exclusivamente económico para el ser humano. Así se refleja en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas:

“PAGO ‘distrito agrícola’, 1095. Del lat. PAGUS ‘pueblo, aldea’, ‘distrito’. Sigue vivo en el cast. clásico y hasta más tarde en Andalucía, León y parte de América. DERIV. *Pagano*, 1220-50, tom. del lat. *Paganus* ‘campesino’ y en el lenguaje eclesiástico ‘gentil, no cristiano’, por la resistencia que el elemento rural ofreció a la cristianización; *paganismo*; *paganizar*. Payés ‘campesino catalán’, fin S. XIX, del cat. *pagès* ‘campesino’, y éste del lat. PAGENSIS ‘el que vive en el campo’. De éste procede también el fr. *pays*, sustantivo en el sentido de ‘territorio rural’, después ‘comarca’ y, en fin, ‘país’: de ahí el cast. *país*, 1597; *paisaje*, 1708, fr. *paysage*; *paisajista*; *paisano*, princ. S. XVII, del fr. *paysan* ‘campesino’,

---

<sup>32</sup> Jackson, J.B., *The Order of Landscape*, incluido en Meinig, D.W. (ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, p. 153.

acepción conservada hoy dialectalmente en cast. (el ejército en campaña comúnmente no encontraba otro elemento civil que los campesinos); *paisanaje*; *apaisado*, por ser el formato adecuado para pintar paisajes”.

Durante la Edad Media, la práctica económica se basaba en el campo y por tanto en el campesino, ya que era en éste en quien recaía la carga tributaria impuesta por su señor y por la Iglesia.

“De manera que mientras se utilizó el término *pago* ligado a las grandes servidumbres que el hombre tenía respecto a la tierra, no pudo darse la contemplación, ni siquiera un mínimo interés respecto a los aspectos no utilitarios del entorno”<sup>33</sup>.

Tras el declive del feudalismo, con el Renacimiento y la expansión del comercio, surge una nueva percepción del terreno rural separado de la actividad económica asociada a él, pero hasta a finales del siglo XVI, cuando se adopta el galicismo *país*, faltó una palabra nueva para nombrarlo. Y si no se podía nombrar, no se podía “pensar” en él socialmente. Tuvo que caer en desuso el término *pago* - del que hemos conservado el verbo *pagar*, como recuerdo inconsciente de una época en la que cualquier actividad económica tenía que ver con la tierra – para que se apreciara el país de otra manera y a partir de él se concibiera el *paisaje*.

Antes de que apareciera el término *paisaje*, y a falta de palabras que expresaran la emoción que un territorio o país pudiera despertar, encontramos balbuceos como la invención de “Beauce” en *Gargantúa*, de Rabelais – por cierto, una de las novelas favoritas de Herzog –. En un capítulo del libro, el protagonista se encamina con su

---

<sup>33</sup> Santiago Martín de Madrid, María Paula, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, p. 39.



yegua por un bosque cercano a Orleans abundante en moscas y abejorros que martirizan al animal:

“ella, desenvainando su cola, los desmochó tan bien que derribó el bosque todo. A diestro y siniestro, aquí y allá, por acá y acullá, a lo largo y a lo ancho, y arriba y abajo, segaba los árboles como un segador hace con las hierbas, de suerte que después ya no quedó ni bosque ni moscardón, dejando aquel terreno reducido a campiña. Viendo aquello Gargantúa, mucho se alegró y sin pensárselo dos veces dijo a los suyos: ‘Encuentro bello esto [*Je trouve beau ce*], por lo que desde entonces, llamaron a este país la Beauce”<sup>34</sup>.

Esto evidencia en cierta manera que en 1534 Rabelais no disponía del término *paisaje*, cuya primera mención oficial figura, según todos los tratados sobre el paisaje estudiados, en el diccionario latín/francés de Robert-Estienne de 1549, aunque no para designar el campo sino *una especie de cuadros que representan un lugar*<sup>35</sup>.

La segunda mención oficial se le debe a Karel van Mander (1548-1606), un pintor originario del sur de Flandes, establecido en Haarlem, que utilizará por primera vez la palabra “paisaje”, en su término holandés *landtschap*, en el libro *Vidas de pintores flamencos (Het Schilder-Boek, 1604)*<sup>36</sup>, una singular historia de la pintura de los países del norte a imitación del libro de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos* (1542-68) de Giorgio Vasari. En el capítulo dedicado a Pieter Brueghel describe “un paisaje con rocas fantásticas”<sup>37</sup> al hablar de su cuadro *La conversión de San Pablo*, y en la tercera parte del libro (dedicada a los artistas contemporáneos y que no está editada en español), según indica Javier Maderuelo en su

---

<sup>34</sup> Rabelais, François, *Gargantúa*, p. 108.

<sup>35</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 24.

<sup>36</sup> Existe una edición en castellano de la primera parte de este libro correspondiente a la vida y obra de los pintores más ilustres de Flandes, Holanda y Alemania

<sup>37</sup> Van Mander, Karel, *Vidas de pintores flamencos*, p. 113.

libro *El paisaje. Génesis de un concepto* (2005), elogia a Gillis van Coninxloo con la siguiente frase: “soo weet ick dier tyt geen beter Landtschap-maker (*yo no conozco un hacedor de paisajes mejor de esta época*)”. El hecho es reseñable por el uso del término *paisaje*, pero también porque el libro de van Mander, que es uno de los más importantes tratados de pintura tras el del citado Vasari, refleja un interés inédito por el paisaje. Por ejemplo, al describir *La tentación de Cristo*, también de Brueghel, o una *Huida a Egipto* de El Bosco (del que no ha quedado constancia) dedica más extensión a los escenarios que a los temas de los cuadros.

“La existencia de un dibujo realizado con la voluntad de mostrar sólo *lo que se ve* y la aparición consciente de una palabra impresa que nombra una actividad en un tratado sobre pintura, apoyados por toda una larga serie de experiencias y tentativas que confluyen en estos dos hechos, constituyen los síntomas necesarios y suficientes para asegurar que en los primeros años del siglo XVII ya se puede hablar de un nuevo concepto: *el paisaje*”<sup>38</sup>.

La dualidad *país-paisaje* se toma, entre otros, de uno de los grandes jardineros de la historia, René-Louis de Girardin, el creador entre 1764 y 1776 del primer jardín paisajista francés: Ermenonville.

“Recorriendo largos caminos e incluso en los cuadros de artistas mediocres, sólo se ve *país*; pero un paisaje, una escena poética, es una situación elegida o creada por el gusto y el sentimiento”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, pp. 293-294.

<sup>39</sup> Citado por Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 22.

La diferenciación léxica *país-paisaje*, por lo tanto, es también relativamente reciente, pero en seguida la asimilan casi todas las lenguas: *land-landscape* en inglés, *Land-Landschaft* en alemán, *land-landtschap* en holandés, *land-landskap* en sueco, *land-landskab* en danés, *paese-paesaggio* en italiano, *topos-topio* en griego moderno, y, aunque sin raíz común, *bilad-mandar* en árabe.

De todos modos, con esto no se quiere decir que los que actualmente mantienen una relación utilitaria con el campo sí perciban su entorno como paisaje. Alain Roger, por ejemplo, incide en ello cuando, apoyándose en una reflexión llevada a cabo hace varias décadas por el investigador Michel Conan, pone de relieve cómo para muchos campesinos la idea de paisaje les es ajena:

“Michel Conan señalaba no hace mucho, con ocasión de un coloquio en Lyon, que, según una encuesta efectuada en Finisterre, la idea de paisaje parece escapársele a los campesinos, que, más cercanos que cualquier otra persona al país, estarían tanto más alejados del paisaje”<sup>40</sup>.

Según Alain Roger hay paisaje porque, retomando una palabra de Montaigne<sup>41</sup>, se produce una *artealización* de la naturaleza, y esta *artealización* depende de dos formas de intervenir en el territorio o país: una directa, *in situ*, por medio de los jardines, la arquitectura o el *Land Art*, y una indirecta, *in visu*, por medio de la mirada. El país, por tanto, es el grado cero del paisaje, lo que precede a su *artealización*.

---

<sup>40</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 30.

<sup>41</sup> Según nota a pie de página del libro de Alain Roger, Montaigne utiliza la expresión “naturaleza artealizada” en su ensayo del Libro III, *Unos versos de Virgilio*. En las ediciones en español a las que hemos recurrido (Montaigne, *Los ensayos*. Acantilado, Barcelona, 2007; y *Ensayos*. Madrid, Cátedra, 1987) dicha expresión no aparece traducida tal cual. De todos modos, aunque en un contexto distinto al tema del paisaje, sí se encuentra la idea de una naturaleza *estetizada* por la mirada.

“Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan ‘naturales’, que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte”<sup>42</sup>.

La lista de autores que han manifestado la idea de una naturaleza *artealizada* por los artistas es muy larga. Cabe destacar las apreciaciones al respecto de Voltaire o Diderot, pero, como ejemplo, solo recurriremos a las palabras de uno más, Oscar Wilde y su “diálogo” *La decadencia de la mentira*:

“¡Gozar de la Naturaleza! Celebro decir que tengo del todo perdida esa facultad. Nos dicen que el Arte nos hace amar la Naturaleza más de lo que la amábamos antes; que nos revela sus secretos, y que tras un estudio atento de Corot y Constable vemos cosas en ella que habían escapado a nuestra observación. Mi experiencia personal es que cuanto más estudiamos el Arte menos nos interesa la Naturaleza. Lo que el Arte verdaderamente nos revela es la falta de plan de la Naturaleza, sus curiosas tosquedades, su extraordinaria monotonía, su estado absolutamente inconcluso. La Naturaleza tiene buenas intenciones, por supuesto; pero, como dijo Aristóteles, no sabe hacerlas realidad. Cuando yo miro un paisaje no puedo por menos de ver todos sus defectos. Sin embargo, para nosotros es una suerte que la Naturaleza sea tan imperfecta porque si no fuera así, no tendríamos arte. El Arte es nuestra protesta enérgica, nuestro intento valeroso de enseñarle a la Naturaleza cuál es su sitio. En cuanto a su infinita variedad, es puro mito. No se encuentra en la Naturaleza misma. Reside en la imaginación, o fantasía, o ceguera del que la contempla”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 23.

<sup>43</sup> Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, p. 9.

## - El paisaje en el cine y el concepto de paisaje dramático

Al final de su texto *Non-indifferent Nature* (1939), Eisenstein comparaba las cualidades de los paisajes cinematográficos con las de la música, pues para él, ambos comparten la habilidad de expresar lo que es inexpresable por otros medios. Decía que el paisaje contiene en sí mismo “las posibilidades de una interpretación plástica de las emociones”<sup>44</sup> y que, como la música, “es el elemento más libre de una película, ya que no tiene cargas narrativas serviles y resulta muy flexible para transmitir estados de ánimo, emociones y experiencias espirituales”<sup>45</sup>. En sus teorías el paisaje participaba en su concepto de “atracción” ya que lo concebía según relaciones de tensión y distensión con otras imágenes y elementos narrativos.

En esta línea, Martin Lefebvre señala en su obra *Landscape and Film (Paisaje y cine, 2006)* que el paisaje se presenta en el cine en función de un modo de representación: en el *modo narrativo*, el paisaje está subordinado de forma pasiva a una historia y no trasciende más allá de la concepción de lugar; y en el *modo contemplativo* (“espectatorial” en inglés), el espectador observa, aprecia y valora (y también deberíamos decir “siente” según las teorías de Eisenstein) el paisaje que aparece en la pantalla por sí mismo<sup>46</sup>. Según este autor ambos modos de representación, si bien pueden sucederse en un breve lapso de tiempo, no pueden darse de forma absolutamente simultánea: el espectador o bien atiende a la historia o bien se deleita con el paisaje. De acuerdo con esta concepción, el paisaje “aparece” en el momento en el que el director tenga un interés determinado en mostrarlo y el espectador se encuentre capacitado para apreciarlo.

---

<sup>44</sup> Eisenstein, Sergei M., *Non-indifferent Nature*, p. 355.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>46</sup> Lefebvre, Martin, *Landscape and Film*, p. 29.

En efecto, en el cine, a diferencia de la pintura o la fotografía, el paisaje tiene la capacidad de aparecer y desaparecer en función de una duración. No obstante, el reconocimiento y la percepción de un paisaje no dependen solo de mecanismos tan simples, pues los espectadores tienen distintas miradas según su sensibilidad y cultura adquiridas, y algunos verán paisajes donde otros solo han visto fondos o directamente no han visto nada. Y una mayoría no será consciente de que ha asimilado, de manera involuntaria, paisajes que pasarán a formar parte de su imaginario del mundo. En este sentido Lefebvre identifica otros dos tipos de paisajes en el cine: los *paisajes intencionales*, que el cineasta presenta según distintas estrategias de estilo para que sea apreciado o admirado de *modo contemplativo*, y los *paisajes impuros*, que corresponden a los espacios que el espectador percibe de *modo narrativo*<sup>47</sup>.

A lo largo de la historia del cine, el paisaje ha cumplido más una función narrativa que contemplativa, como escenario y fondo de una historia. Sin embargo, si analizamos los inicios del cine, al paisaje se le podría haber augurado una evolución distinta, pues las primeras maravillas que el cine ofrecía al público eran imágenes del mundo al natural en movimiento. Durante las dos primeras décadas del cine, el “viaje alrededor del mundo” era uno de los temas principales. Nació como tema en el mismo momento en que el cinematógrafo se presentaba en todos los rincones del planeta, pues la función de los operadores a las órdenes de los creadores del nuevo invento - los hermanos Lumière - no era solo organizar proyecciones, sino filmar películas de los lugares que visitaban, ya que el mismo aparato funcionaba como proyector y como cámara. Estas películas cortas que realizaban pronto recibirían el nombre de *travelogues* y “vistas de paisajes”. Los *travelogues* eran breves impresiones asociadas a un viaje, a menudo tomadas desde un tren o un barco, que se limitaban a reflejar la mirada del

---

<sup>47</sup> Ibíd., p. 31.

espectador como turista.

Si bien el grabado y la fotografía, en especial cuando los medios de reproducción gráfica permitieron su inclusión en revistas, periódicos y libros, ya habían contribuido a generalizar el conocimiento visual de lugares remotos, los viajes alrededor del “mundo en movimiento” resultaban más fascinantes. Suponían una experiencia muy intensa para las clases menos pudientes, que no gozaban del privilegio de viajar, pero también para algunos intelectuales europeos, como Rémy de Gourmont (1858-1915), que describió sus impresiones en un artículo publicado en 1907 en *Le Mercure de France*:

“Amo el cinematógrafo. Satisface mi curiosidad. A través de él, doy la vuelta al mundo, y me paro, a mi voluntad, en Tokio o Singapur. Sigo los itinerarios más locos. Voy a Nueva York, que no es bonito, paso por Suez, que tampoco es mucho mejor, y recorro en la misma hora los bosques de Canadá y las montañas de Escocia. Remonto el Nilo hasta llegar a Jartum y, al instante siguiente, contemplo desde el puente de un transatlántico la extensión sombría del océano”<sup>48</sup>.

No obstante, parece que en el cine el paisaje hubiera emprendido el camino inverso al de la pintura de paisaje - que a finales del siglo XIX vive un florecimiento sin precedentes tras la actividad de los impresionistas y postimpresionistas -, pues a lo largo de la primera mitad del siglo XX su protagonismo se fue diluyendo hasta prácticamente desaparecer en las películas de estudio, las que más se comercializaban en el mundo. Salvo casos excepcionales, quedó relegado a ser fondo (incluso fondos pintados y no naturales) o expresión iconográfica en ciertos géneros como el *western* o el cine de

---

<sup>48</sup> Remy de Gourmont, *Le Mercure de France*, 1 de septiembre de 1907. Citado por Meusy, Jean-Jacques, *La diffusion des films de non-fiction dans les établissements parisiens*, p. 178.

aventuras.

En los años cincuenta el panorama cambia cuando los equipos ligeros permiten sacar más a menudo las cámaras fuera de los estudios, pero este cambio se da principalmente en Europa, en el cine documental y en el cine experimental, ya que, por ejemplo, el sistema de Hollywood prefería mantener las producciones bajo control localizando los rodajes dentro de las instalaciones.

En esos años, varios autores utilizan recurrentemente los paisajes naturales en el *modo narrativo* y empiezan a sofisticar su uso “intencional”, si continuamos con la terminología de Lefebvre. John Huston, por ejemplo, quería que el espectador mirara un paisaje cinematográfico como mira un cuadro, y en *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961) utiliza el plano subjetivo para lograrlo. Primero muestra al personaje de Marilyn Monroe, Roslyn, que grita “¡Es como un sueño!”, y después un plano general de un paisaje de Nevada.

Este tipo de fragmentación, como incluir el paisaje en las transiciones, será habitual en el cine clásico para transformar un espacio en paisaje. La construcción narrativa de la película, como defendía André Bazin, tenía que ser transparente para que el espectador tuviera la ilusión de asistir a una realidad continua y homogénea, como la vida misma. Un paisaje no podía aparecer por sorpresa, debía estar justificado por el *récord*. Sin embargo, con el cine moderno esto cambia porque se echa abajo la dictadura de la transparencia a favor de un “gobierno” heterodoxo, que recupera el montaje dialéctico de Eisenstein para producir sentido a través de la fragmentación, la confrontación y la analogía de imágenes e ideas. Directores como Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovsky, Nicolas Roeg o Wim Wenders, entre tantos muchos, incluirán el paisaje en sus películas de una forma distinta, pues su objetivo no es solo que se mire el paisaje de una forma contemplativa,



sino que sirva para desvelar una mirada crítica o poética. En *Teorema* (1968), por ejemplo, Pasolini interrumpe la narración en numerosas ocasiones con un paisaje volcánico. Es un desierto extradiegético de carácter simbólico que puede interpretarse como metáfora de la aridez espiritual del entorno burgués que habitan los personajes. La función del paisaje, en este caso, sería la de subrayar crítica y estéticamente el tema de fondo de la película. Antonioni trabaja de una manera parecida ya sea a través de los paisajes desolados de su tetralogía - *La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961), *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) y *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964) - que refleja el desarraigo emocional del ser humano, ya sea en los paisajes abstractos de *Blow-Up* (1966) o *Zabriskie Point* (1970), que reflejan la inquietante e inestable existencia contemporánea.

En las películas de Godard el paisaje es una imagen más cuya función consiste en confrontarse con otras imágenes para *hacerse ver*. No está motivado tanto por la acción narrativa como por la obsesión de Godard por desentrañar la cuestión de *qué es* la imagen:

“*Ver* es recibir una imagen, pero *hacer ver* es montar esa imagen con otra imagen [...], es relacionar cosas y conseguir que la gente las vea [...] Hay que ver dos veces”<sup>49</sup>.

Siguiendo la estela de Dziga Vertov, Godard considera que el montaje es un instrumento capaz de revelar el sentido de las imágenes. Por el contrario, Andrei Tarkovsky escoge sus paisajes como imágenes que por sí mismas y más allá de las metáforas tiendan hacia lo infinito y conduzcan a lo absoluto, como fragmentos de una

---

<sup>49</sup> Palabras de Godard citadas por Aumont, Jaques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, p. 64.

unidad espiritual.

“La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente natural en que vivimos, son – si se quiere – una verdad de la vida”<sup>50</sup>.

O escoge paisajes que reproduzcan un ambiente natural estéticamente y permitan al espectador contemplar la acción en toda su plenitud, “casi olerlo, sintiendo en su propia piel la humedad o la sequía”<sup>51</sup>. Por ello sus paisajes no ocultan mensajes ni son simbólicos y si resultan enigmáticos es porque “si este es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa”<sup>52</sup>.

En otro nivel, estarían las películas en las que los paisajes cinematográficos remiten directamente a paisajes pictóricos, como *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*, Vincente Minnelli, 1956) o *Los sueños de Akira Kurosawa* (*Yume*, 1990) que reproducen visualmente los paisajes que inspiraban a Van Gogh y que el espectador puede reconocer como tales. O, aunque con una finalidad distinta, como *Barry Lindon* (Stanley Kubrick, 1975), cuyos paisajes remiten directamente a los cuadros de John Constable y cuya intención es legitimar la ambientación de una narración a través de la estética pictórica de la época en que se desarrolla.

Hemos escogido algunos ejemplos dentro de lo que se denomina cine de ficción, pero en el caso del cine documental, se pueden aplicar las mismas nociones de representación *narrativa* o *contemplativa*, y de paisaje *intencional* e *impuro* expuestas en relación al primero. En el documental los paisajes aparecen en función de la visión y la corriente a la que se adscriba el cineasta y generalmente estas vienen definidas por

---

<sup>50</sup> Tarkovsky, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, p. 236.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 128.

cuestiones ligadas a los límites del cine documental y al “fin de narrar la verdad de la forma más adecuada”<sup>53</sup>.

Por otro lado, en el cine experimental, que incumbe tanto a la ficción como a la no ficción, lo que interesa es la imagen cinematográfica como nuevo signo con el que construir un lenguaje que exprese el mundo exterior e interior del ser humano de una forma nueva y más adecuada, ya que la capacidad del resto de medios se ha vuelto insuficiente para los que se convierten en cineastas. Los que experimentan parten de la fe en la imagen cinematográfica, fascinados por su magia: “como podría haber dicho Godard: ‘Dans *image*, il y a *magie*’.”<sup>54</sup>

Desde el romanticismo hay tantos paisajes como subjetividades, y en el caso del cine experimental ocurre lo mismo. Los periodos en los que los experimentadores están más activos son los años veinte, contagiados por las vanguardias; los años sesenta, inmersos en la búsqueda de nuevas percepciones de la realidad; y los años ochenta y noventa, época de la eclosión del vídeo. En este campo, las aportaciones a la creación de paisajes cinematográficos se originan, sobre todo, en cuestiones relativas a la duración y el intervalo, a la manipulación técnica de la imagen, a la inspiración onírica, a los diarios filmados, al *found footage* y al amateurismo.

Es el cine experimental el que libera al paisaje de su servidumbre a los relatos del cine de ficción y del documental. Adquiere su autonomía en los años veinte con obras como *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (*Berlin - Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *H2O* (Ralph Steiner, 1929) o *Lluvia* (*Regen*, Joris Ivens, 1929), vinculadas todavía al documental, y a finales de los sesenta se emancipa totalmente, como manifiestan las obras de, por ejemplo, los directores canadienses

---

<sup>53</sup> Flaherty, Robert. *La función del documental*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, p. 153.

<sup>54</sup> Aumont, Jaques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, p. 71.

Michael Snow (*La région centrale*, 1971) o David Rimmer (*Migration*, 1969 y *Canadian Pacific*, 1974).

Retomando la categorización de Lefebvre, frente a los paisajes *intencionales* del cineasta, el espectador también aprecia otros paisajes: los *impuros*. Son paisajes que no se crean tanto por un consenso abierto entre el cineasta y el espectador sino que se muestran como meros fondos de ciertas acciones, pero que una mirada adiestrada puede configurar a través de un contexto cultural. Por ejemplo, se puede decir que el cine clásico de Hollywood ha creado los paisajes específicos de Norteamérica: la ciudad con la calle principal en la que sucede todo, el suburbio de inspiración californiana, el campo con la granja como centro en torno al que gira la vida, el desierto como imagen del Oeste (aunque en el Oeste haya muchos más paisajes no desérticos), etc. En la mayoría de los casos eran paisajes impuros, meros escenarios recreados en estudios o ubicados cerca de estos, pero se han convertido en el imaginario del paisaje norteamericano hasta tal punto, que resulta difícil discernir si realmente la realidad del territorio norteamericano precedió al paisaje cinematográfico norteamericano o se han retroalimentado. Podríamos compararlo con el caso de los jardines ingleses y franceses que a partir del siglo XVIII se diseñaban a imagen y semejanza de otro imaginario paisajístico, el de los evocadores cuadros “romanos” del pintor Claudio de Lorena (siglo XVII), que aunaba el culto a la arquitectura de la Antigüedad clásica y la reverencia hacia cierta naturaleza serena y plácida para evocar en sus paisajes idealizados un pasado mítico.

En el caso del cine de Werner Herzog, no haremos la distinción entre un modo narrativo y otro contemplativo, o entre paisajes intencionales e impuros, pues cuenta sus historias combinando ambos modos y ambos paisajes de manera casi indisoluble, con un especial énfasis en la capacidad emocional de estos a la que se refería Eisenstein. Por

eso, en este trabajo aportamos el concepto de *paisaje dramático*, que queremos que recoja la idea de un paisaje activo narrativamente, como un personaje más que participa en el drama del relato, y activo emocionalmente, en el sentido “dramático” que define la Real Academia Española de la lengua: “capaz de interesar y conmover vivamente” y “teatral, afectado”.

### **- El estudio del paisaje en el cine. Estado de la cuestión**

Desde que en 1949 el historiador del arte Kenneth Clark publicara el estudio más importante hasta el momento sobre *El arte del paisaje* han aparecido numerosas contribuciones sobre el paisaje desde el campo de la historia del arte, de la arquitectura, de la crítica literaria, etc. Pero todavía en los años noventa, como expresa P. Adams Sitney, el tema del paisaje “en sí mismo es una cuestión prácticamente inconsciente en la teoría del cine”<sup>55</sup>. Hay que darle la razón respecto a la situación en aquellos años pues no se había desarrollado una teoría, ni una metodología sólida o siquiera una terminología adecuada, y los textos que aparecían sobre la cuestión la abordaban desde campos adyacentes como el de la ecología<sup>56</sup>, estudios urbanos<sup>57</sup> o geografía<sup>58</sup>. En la introducción al libro *Les Paysages du Cinéma* (1999), con edición a cargo de Jean

---

<sup>55</sup> Adams Sitney, P., *Landscape in the Cinema: the Rhythms of the World and the Camera*, incluido en Kemal, Salim y Gaskell, Ivan (eds.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, p. 103.

<sup>56</sup> Braudy, Leo, *The Genre of Nature. Ceremonies of Innocence*, incluido en Browne, Nick (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles / London, 1998; Ingram, David, *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, University of Exeter Press, Exeter, 2000.

<sup>57</sup> Giuliana Bruno, *Street walking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notaria*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993; Clarke, David B. (ed.), *The Cinematic City*. Routledge, London / New York, 1997; Stephen Barber, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion, London, 2002.

<sup>58</sup> Aitkenand, Stuart C. y Zonn, Leo E. (eds.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 1994; Rohdie, Sam, *Promised Lands: Cinema, Geography, Modernism*. British Film Institute, London, 2001.

Mottet, se remarca también la “curiosa circunstancia” de que a pesar del progreso de los estudios interdisciplinarios sobre el paisaje y su reconocida prominencia en la historia del cine, la teoría cinematográfica y la investigación en torno al paisaje se mantengan por rutas separadas. Los teóricos del paisaje sí manifiestan la importancia que tiene el paisaje en el cine, sin embargo, más allá de alguna consideración en las introducciones de los textos, geógrafos culturales como Denis Cosgrove<sup>59</sup>, Stephen Daniels<sup>60</sup> o Yi-Fu Tuan<sup>61</sup>, o autores relevantes como Edward S. Casey<sup>62</sup> o Simon Schama<sup>63</sup>, siguen sin mencionarlo en sus escritos. Por ejemplo, en la introducción de la antología *Landscape and Power*, W. J. T. Mitchell comenta dicha ausencia:

“aunque esta colección no contenga ningún ensayo sobre paisajes cinemáticos, debe quedar claro que las imágenes en movimiento de paisajes, en un sentido real, son el subtexto de estas estudios sobre el paisaje tradicional estático que representan las fotografías, las pinturas y obras de otros medios. El argumento básico de estos ensayos es que el paisaje es un medio dinámico en el cual ‘vivimos, nos movemos y existimos’, pero también un medio que en sí mismo se mueve entre un lugar o tiempo y otro”<sup>64</sup>.

Por otro lado, los estudios más relevantes que aparecen sobre el paisaje en la

---

<sup>59</sup> Denis Cosgrove fue un geógrafo cultural, autor principal de la “nueva geografía cultural”, cuyo trabajo se centró en los conceptos de paisaje y representación. Dentro de este campo destaca su obra *Social Formation and Symbolic Landscape*. University of Wisconsin Press, Madison, 1998.

<sup>60</sup> Stephen Daniels es profesor de geografía cultural en la Universidad de Nottingham y centra su labor en vincular geografía y humanidades. Entre sus textos destaca: *Place and the Geographical Imagination*. Geography n° 77, 1992, pp. 310-322.

<sup>61</sup> Yi-Fu Tuan es un geógrafo chino-estadounidense autor de otra obra fundamental: *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, 1977.

<sup>62</sup> El filósofo y profesor Edward S. Casey ha publicado libros centrados en investigaciones sobre “el lugar” y sobre la pintura de paisaje y los mapas como modos de representación del lugar como: *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana University Press, 1993; *The Fate of Place: A Philosophical History*. University of California Press, 1997; o *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. University of Minnesota Press, 2002.

<sup>63</sup> El historiador y Caballero de la Orden del Imperio Británico, Simon Schama, es autor de la obra centrada en la relación entre el medio natural de una región y la memoria popular colectiva y las características de su población: *Landscape and Memory*. Alfred A. Knopf, New York, 1995.

<sup>64</sup> Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, p. 2.

década de los noventa son de origen francés, y analizan el paisaje norteamericano, privilegiando en concreto el cine clásico y el western. Se trata de: *L'Image-paysage: Iconologie et cinema (La imagen-paisaje: Iconología y cine, 1996)* de Maurizia Natali y *L'invention de la scène américain: Cinéma et paysage (La invención de la escena americana: cine y paisaje, 1998)* de Jean Mottet.

En 1999 apareció en Francia la recopilación de textos mencionada antes y que cambia este panorama: *Les Paysages du Cinéma*, con edición a cargo de Jean Mottet. Este libro reúne dieciocho conferencias que se dieron durante el simposio interdisciplinar organizado por la Universidad François Rabelais de Tours en diciembre de 1996 y cuyo objetivo era explorar los nuevos valores paisajísticos creados por el cine y cuestionar si las imágenes fílmicas se limitan a hacer aportaciones a la reinención constante del paisaje emprendida por la pintura y la literatura o si estas imágenes inducen a una redefinición de los usos y representaciones del paisaje. Son estudios heterodoxos y multidisciplinares que enriquecen mucho la bibliografía que había hasta entonces: algunos más centrados en la tradición pictórica, otros en los primeros paisajes cinematográficos, los paisajes sonoros, el planteamiento de la función del paisaje en la narración o como un actor, o los paisajes de las películas de algunos autores como Louis Feuillade, Jean Renoir, Éric Rohmer o Wim Wenders.

Mottet también publicaría tres años más tarde *L'arbre dans le Paysage (El árbol en el paisaje, 2002)*, para el que reunió textos sobre los cambios de la imagen del árbol en nuestra cultura visual. No se trata, en este caso, de textos mayoritariamente sobre paisaje y cine, pero cabe destacar una colaboración de Abbas Kiarostami y estudios vinculados con Jean-Luc Godard, Jean Renoir o Kiyoshi Kurosawa. Y en 2011, publicaría *L'herbe dans tous ses états (La hierba en todos sus estados)* con un espíritu similar al anterior, aunque esta vez el objeto de estudio es la hierba. En su vinculación

con el cine se habla de la hierba como materia-emoción y se estudia el uso que hacen de ella autores como Pier Paolo Pasolini, Terence Malik o Abbas Kiarostami.

En 2001 Antonio Costa se encargó de la edición de un volumen monográfico dedicado al “Paisaje en el cine”: *Le Paysage au cinéma*. Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies. En su texto de presentación, *Invention et réinvention du paysage*, distingue cuatro tipos de paisajes en el cine: el paisaje en tanto “atracción”, el paisaje como “producción”, el paisaje como una de las características originales de las cinematografías nacionales y el paisaje de autor. En este caso, Jean Mottet aporta un ensayo sobre el paisaje de extrarradio en la película *La Haine*, de Mathieu Kassovitz, y Maurizia Natali uno sobre el “exceso de sublimidad” en los paisajes de las películas norteamericanas. Lo más destacable para nuestra investigación es que se incluye un texto sobre el paisaje de Werner Herzog, de Viva Peci, visto desde la teoría de atracciones de Eisenstein.

El mismo año aparece uno de los trabajos de investigación más ambiciosos, el titulado *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place* (*El jardín de la máquina. Una guía de películas independientes sobre lugares*). Con él, Scott MacDonald contribuye a la cuestión del paisaje en el cine con once ensayos que exploran cómo el cine y vídeo de vanguardia, experimental e independiente han utilizado el paisaje urbano y natural para evocar un “sentido americano” del territorio. MacDonald recorre la historia de la literatura, la pintura de paisaje, la fotografía y el cine de los siglos XIX y XX, y explica cómo parte de la radicalidad y la crítica cultural de una época reflejaba a través de este tipo de cine el deseo de volver a la “simplicidad y la franqueza” del cine primitivo mudo, sobre todo el previo al los grandes estudios de Hollywood, recuperando la metáfora de América como nuevo jardín del Edén. Hace especial hincapié en las contribuciones de cineastas como Kenneth Anger, Stan



Brakhage, Jonas Mekas, Bruce Baillie, James Benning, Nathaniel Dorsky, Hollis Frampton, Larry Gottheim, Peter Hutton, Marjorie Keller, Rose Lowder, o Carolee Schneemann, entre tantos otros, y las combina con el análisis de películas comerciales recientes como *Tornado* (Jan de Bont, 1996) o *Asesinos natos* (Oliver Stone, 1994). En el capítulo “Satan’s National Park” se hace una mención especial a la película *Lecciones en la oscuridad* de Herzog por presentar uno de los espacios apocalípticos creados por la sociedad moderna.

En 2006 aparece *Moving Landscapes: Landschaft und Film*, en alemán y con edición a cargo de Barbara Pichler y Andrea Pollach, que catalogan la potencialidad expresiva del paisaje cinematográfico ampliando su campo; como fondo o entorno y espectáculo, como agente narrativo y simbólico, como testimonio o palimpsesto y como material para el cine experimental.

En 2006 aparece *Landscape and Film*, en inglés y con edición a cargo de Martin Lefebvre. Por su variedad en los temas y enfoques, esta colección de trece textos sostiene que interpretar los paisajes no sólo implica la tradición iconológica e iconográfica sino también las dimensiones histórica e ideológica a través de las cuales pueden asignarse procesos políticos, sociales y tecnológicos. En una primera parte se compara la representación del “espacio” en el cine con la de otros medios artísticos como el teatro y la pintura, y Lefebvre intenta encontrar una terminología más adecuada para hablar del paisaje en el cine, a la que nos hemos referido con anterioridad. La segunda parte aborda el tema de los paisajes y su función en la formación de identidades nacionales. Aquí se incluyen dos textos de Mottet y Natali sobre el paisaje norteamericano - que han servido de modelo para este trabajo de investigación y que comentaremos más adelante -, un estudio sobre el desierto en el cine independiente árabe, otro sobre los paisajes canadienses en el cine experimental de David Rimmer,

otro sobre el mediterráneo en las películas amateur y otro sobre el paisaje en el cine oriental. La siguiente parte aborda el paisaje durante el periodo inicial del cine y la última se centra en la importancia del paisaje en la obra de tres cineastas: Peter Greenaway, Anthony Mann y Michelangelo Antonioni.

En 2007, la revista *Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma* dedica su número 31 al paisaje, y cada uno de los veintiún artículos que incluye (salvo el primero introductorio sobre el paisaje como imagen-emoción) se dedica al análisis del paisaje de una película concreta, en su mayoría producidas en la primera década del siglo XXI. En ella encontramos un artículo de Marcos Uzal sobre *Grizzly Man* (2005) de Herzog, que en la línea de las atribuciones románticas expone cómo el alma del personaje principal Timothy Treadwell acaba habitando los paisajes de la película.

En 2010 aparece también en inglés *Cinema and Landscape. Film, Nation and Cultural Geography* (*Cine y paisaje. Cine, nación y geografía cultural*), con edición a cargo de los profesores Graeme Harper y Jonathan Rainer. En este caso, y en relación con el subtítulo del libro, trece de los dieciocho capítulos se dedican a cómo el cine representa ciertos paisajes nacionales o regionales: los paisajes de las *road movies* soviéticas y rusas, el paisaje de la revolución cubana, el paisaje poscolonial en las películas de Claire Denis, los paisajes en el cine español, irlandés o británico, o la imagen de Italia, Australia, Nueva Zelanda, India, Japón, la China contemporánea o Zimbabue que el cine configura. El paisaje en las películas de Werner Herzog merece un capítulo aparte en este libro, escrito por Brad Prager, autor y editor de dos de los monográficos sobre Herzog que hemos mencionado, y con el título de *Landscapes of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's Films* (*Paisajes de la mente: la indiferencia de la Tierra en el cine de Werner Herzog*). Prager hace hincapié en el bagaje de tradición pictórica que hay detrás de los paisajes de Herzog, en concreto de

tradición romántica, pese a que Herzog insista en que pretende crear imágenes nuevas y rechace los análisis comparativos. Y se cuestiona si sus películas pueden definirse en su totalidad en relación con su identidad alemana. Concluye que sus paisajes aspiran como los de Caspar David Friedrich y el holandés Hercules Segers (que Herzog reconoce como una de sus principales influencias) a reflejar paisajes de la mente. Pero no amplía más allá de ellos el citado bagaje.

Hay artículos y estudios que se quedan fuera de esta relación, pero creemos que las ideas fundamentales que han ido apareciendo en torno al cine y el paisaje convergen en los textos citados.

#### **I.4. Metodología**

Como hemos visto el paisaje puede entenderse como una serie de ideas, convenciones y tradiciones que interactúan, por eso, esta investigación, y siguiendo a varios de los autores citados en los capítulos anteriores, apuesta por una metodología transdisciplinar.

En su libro *La mirada plural* (2008) Santos Zunzunegui propone un tipo de metodología transdisciplinar para entender los cambios que experimenta el cine y sus imágenes. Considera que es necesario combinar una revisión de la historia cinematográfica, mirar hacia atrás, y desde otras disciplinas, mirar desde afuera, para poder identificar cuáles son las cuestiones que hay que plantearse en este nuevo panorama visual. Esta idea también la encontramos en el libro *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (2009) de Josep María

Català. En este texto explica los cambios que están sucediendo en torno a las imágenes propias de la cultura visual, en las que se diluye la diferencia entre representación visual y visión. Según Catalá, en dicha cultura las imágenes han dejado de ser mimesis del mundo o espectáculo y se han vuelto complejas, de manera que se interrelacionan con otras imágenes y forman parte del pensamiento.

“La imagen compleja rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico: en lugar de una epistemología del reflejo, se propone una epistemología de la indagación. La imagen ya no acoge pasivamente lo real, sino que va en su busca...”<sup>65</sup>

En este trabajo de investigación nos sumamos a este enfoque plural, ya que nos parece el más adecuado para analizar los objetos de nuestro estudio y en este sentido optamos por una herramienta metodológica como la hermenéutica.

#### **I.4.1. La hermenéutica**

Para Martin Heidegger una obra artística es un ente cuyo carácter peculiar él se propone descubrir. En dicho proceso de descubrimiento establece que “la creación no es otra cosa sino la fijación de la verdad mediante la forma”<sup>66</sup> y a partir de esta idea, su pensamiento se pone a “girar” y entra en un círculo: arte es creación, creación es

---

<sup>65</sup> Català, Josep María, *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, p. 642.

<sup>66</sup> Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, p. 21.

verdad, verdad es forma poética, forma poética es arte, arte es creación... Dicho planteamiento crea una ambigüedad pues no deja claro si la obra de arte se revela como ente en sí mismo o si revela el ente que representa la obra. Y tampoco explica si el ente se revela por sí mismo o si lo revela el artista o el que interpreta la obra. De esta manera lo que plantea es que probablemente se dé todo a la vez y no pueda separarse.

En el terreno de la interpretación textual, la hermenéutica se nutre generosamente de las ideas de Heidegger. Para Gadamer, que desarrolla el arte de la comprensión en los dos volúmenes de *Verdad y Método* (*Wahrheit und Methode*, 1960), la comprensión “no es un mero método científico, sino un modo de ser de la propia existencia humana en la que este explora el mundo”<sup>67</sup>. Más que un método como tal, es una herramienta de análisis que hace hincapié en el objeto y en los contextos que le son propios. Uno se anticipa al situar el objeto de estudio en un determinado contexto, de manera que el propio desarrollo del recorrido hermenéutico corroborará hasta qué punto el contexto de partida resulta útil o no. De esta manera, el proceso de comprensión se mueve en un *círculo hermenéutico* dentro del cual lo particular debe explicarse a través del todo y el todo a partir de lo particular. Por tanto son necesarios “pre-juicios” que apunten a una totalidad del sentido, pero que al mismo tiempo sean corregibles.

La hermenéutica es una forma de hacer filosofía utilizada por Gadamer para comprender sobre todo la historia y el arte. Según él, el sentido “acontece entre” el texto y el intérprete, y en ese “lugar” se produce una “fusión de horizontes”. La comprensión se parecería así a una *conversación* en la que el intérprete reactualiza las posibles respuestas a “su pregunta”.

---

<sup>67</sup> Kunzmann, Peter, Bukard Franz-Peter y Wiedmann, Franz, *Atlas de filosofía*, p. 237.

“El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptivo desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presume ni ‘neutralidad’ frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas”<sup>68</sup>.

Según lo dicho, cada objeto de estudio determina sus propios contextos, y estos variarán según el objeto que se busque comprender. En el caso de este estudio transdisciplinar convergerán varios contextos: la historia del arte, la historia del cine, la filosofía, la estética cinematográfica (principalmente a partir del trabajo de Gilles Deleuze), el análisis fílmico y los estudios sobre la genealogía del paisaje norteamericano de Jean Mottet y Maurizia Natali como modelos.

#### **I.4.2. La imagen-tiempo y la imagen-cristal en Gilles Deleuze**

El cine de Werner Herzog se inscribe en lo que se conoce como cine moderno, que es el modelo de representación que sucedió al modelo narrativo hollywoodense o “clásico” tras la quiebra de su hegemonía en el cine mundial y su descomposición. Las causas del relevo de modelo son varias: triunfo de la televisión, consecuente crisis de los estudios, irrupción de tecnologías portátiles, sonido sincrónico, la urgencia de

---

<sup>68</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, pp. 335-336.

jóvenes cineastas por expresarse a toda costa, la emergencia de movimientos contestatarios y nuevas formas de hacer crítica social, etc.

Como consecuencia surge un nuevo tipo de películas que requieren una nueva analítica de las imágenes. En este sentido, nos interesa la aproximación de Gilles Deleuze al cine como instrumento epistemológico, y a sus imágenes como formas de pensamiento, pues su enfoque es útil a la hora de abordar la obra de Herzog.

Según Deleuze, en el cine clásico la acción, la causa y efecto, son el motor para articular las historias y determinar sus formas, y el paradigma dominante es el movimiento. En cambio, en el cine moderno todo gira alrededor del tiempo. Por ello asociará el concepto de imagen-movimiento al cine clásico y el de imagen-tiempo al cine moderno. La imagen-movimiento se concebirá por el encadenamiento natural de varias imágenes según una lógica intencional de percepciones, causas y acciones. Y la imagen-tiempo se caracterizará por una ruptura de esa lógica, y por la aparición de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones. Pero la imagen-tiempo no se opone a la imagen-movimiento, sino que es una imagen-movimiento elevada a otra potencia. La una se vale de la otra, pero otorgándole mayor relevancia al tiempo por encima de las acciones. Así, el cine moderno retomará formas del cine clásico para transformarlas en un ejercicio dialéctico en el que conviven el pasado y el presente de las imágenes. De hecho, por el cine moderno deambulan héroes clásicos convertidos en autómatas, llevando consigo el recuerdo de lo que fueron.

“La imagen-tiempo no necesita más que un suelo, un cielo y un horizonte para aparecer, y tiempo para hacer visible el tiempo; no necesita más que un plano abierto para dejar inscribirse en ella el aparecer, no de las cosas, sino del acontecimiento puro. Quizás se deba a esto que las mejores aproximaciones a la imagen-tiempo se reservan a los cineastas que,

habiendo tomado partido por un determinado punto de vista, han sabido mostrarse atentos a lo indefinido de una vida, y acceder a esta incautación de una vida en cualquier lugar donde ésta se manifiesta. De este modo, han sabido hacer sensible este tiempo que se desliza ‘entre los tiempos, entre los momentos’.”<sup>69</sup>

Para concebir la imagen-tiempo primero tiene que dejar de ser acción y luego transformarse en pensamiento, en ideas cambiantes que pueden interpretarse de forma plural, en la línea del proceso hermenéutico que hemos adelantado. Su forma más representativa sería la que Deleuze llama *imagen-cristal*, que refracta la realidad multiplicándola. Según él, Herzog, es el mejor creador de imágenes-cristal, consideración que sobre todo adscribe a *Corazón de cristal*:

“Tal vez sea de este modo como hay que comprender el esplendor de las imágenes de *Heart of glass*, de Herzog, y el doble aspecto del film. La búsqueda del corazón y del secreto alquímico del cristal rojo, no es separable de la búsqueda de los límites cósmicos, como la más elevada tensión del espíritu y el grado más profundo de la realidad. Pero será preciso que el fuego del cristal se comunique a toda la manufactura para que el mundo, por su lado, deje de ser un medio amorfo achatado que se detiene al borde de un abismo y revele en sí potencialidades cristalinas infinitas (“la tierra surge de las aguas, veo una tierra nueva...”).

Herzog erigió en este film las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine. Las imágenes-cristal encierran esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen movimiento ‘que nos hace aún piadosos’.”<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Alain Menil, *Filosofía e historia del cine. Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento*, incluido en *Archivos de la Filmoteca* No 25-26 (1997), p.195.

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, p. 105.



En la metáfora del cristal se encierran varios significados y en el cine de Herzog siempre existe la posibilidad de encontrar una historia enmarcada en una reflexión o búsqueda mayor, que de alguna manera trasciende los tiempos y espacios de la primera. El cine de Herzog se sitúa en el territorio de la modernidad cinematográfica que se manifiesta a través de las imágenes-tiempo. Sus imágenes están cargadas de una tradición que aparece en el presente de lo que filma, como una sombra o un eco, que multiplica sus reflejos; de ahí que con su cine se consigan imágenes-cristal sólidas, inquietantes y centrífugas. Por eso, la obra de Deleuze nos permite reconocer a Werner Herzog como uno de los cineastas de la modernidad y además nos invita a plantearnos cuestiones filosóficas en relación con el estudio de sus imágenes.

#### **I.4.3. Modelos: Jean Mottet y Maurizia Natali**

Hemos optado por utilizar los trabajos de Mottet y Natali sobre la genealogía del paisaje en el cine norteamericano incluidos en el libro en *Landscape and Film*, de Martin Lefebvre, como referencia y modelo para abordar la genealogía del paisaje en el cine de Herzog que propone este trabajo de investigación.

En su texto *Toward a Genealogy of the American Landscape: Notes on Landscapes in D. W. Griffith (1908-1912)* - *Hacia una genealogía del paisaje americano: apuntes sobre los paisajes de D. W. Griffith (1908-1912)* -, Jean Mottet analiza la obra que realizó el director americano durante su periodo en los estudios de la Biograph<sup>71</sup> y establece que en ella se puede encontrar el origen de la imaginaria

---

<sup>71</sup> Productora norteamericana fundada en 1895 y establecida en Nueva York que para hacer frente a la

paisajística del cine americano. Dicha imaginería se crea en tiempos impregnados por las ideas de Emerson, Thoreau o Whitman sobre la naturaleza, basadas en la vuelta a una relación trascendental con el universo y por la tradición de la pintura de paisaje de los impresionistas americanos, de la Escuela del río Hudson<sup>72</sup> y de Winslow Homer<sup>73</sup>. A partir de estos referentes la visión del paisaje americano que el cine de Griffith lanzará al mundo se focalizará en tres espacios diferenciados: el mundo rural, el Oeste y la costa. El primero se encuadra en la tradición pastoral que los americanos adaptan a su identidad nacional y coloca la granja como centro espacial y simbólico que organiza el paisaje. Es el ambiente ideal para presentar la felicidad familiar: la naturaleza está domesticada, los prados son verdes (Griffith será el primero en usar el recurrente plano del viento agitando la hierba), el agua refresca y provee, y se pueden dejar las puertas abiertas porque no hay amenazas que temer.

El segundo origina la iconografía que caracteriza el western, aunque las películas de Griffith no suelen incluirse dentro del género. Como su costumbre era rodar siempre cerca de los estudios, para los dramas que se desarrollaban en el Oeste americano Griffith se limita a usar unos pocos escenarios naturales de California: Owens Valley a los pies de Sierra Nevada y San Fernando, y el rancho Iverson cerca de Los Ángeles. En lugar de sus habituales referencias pictóricas, adopta un nuevo enfoque, basado en las aspiraciones imperialistas de la nación, y transforma el entorno hostil del desierto, que tenía “a mano”, en símbolo de porvenir y refugio. La topografía

---

competencia se unió a la Edison Company. Trabajó con las principales estrellas de las dos primeras décadas del cine como Mary Pickford o las hermanas Gish, y con el director D.W. Griffith. Tras el abandono de este en 1912, la compañía entró en un periodo de declive y finalmente se disolvió en 1915.

<sup>72</sup> *Escuela del río Hudson* es la denominación posterior dada a un grupo de paisajistas estadounidense de mediados del siglo XIX (1825-75), con una visión estética influida por el romanticismo. Compartían su admiración por lo grandioso, lo espectacular y la naturaleza salvaje, y una importante dosis de orgullo patriótico.

<sup>73</sup> Winslow Homer (1836-1910) es un pintor y grabador naturalista estadounidense que destacó por sus escenas de inspiración rural o idílica (primera etapa) y sus marinas dramáticas que abordan el tema de la lucha del hombre contra las fuerzas de la naturaleza.

de la zona permitía filmar paisajes que se perdían en horizontes lejanos, que Griffith convertiría en el escenario compartido por las historias de los exploradores y los inmigrantes y las batallas de los soldados. Es decir, convierte el desierto (aunque no es el paisaje habitual que habitan los norteamericanos ni fue el fondo principal de los acontecimientos históricos) en el escenario donde se forja la fundación de los Estados Unidos. Un escenario, por otra parte, donde el indio se convierte en el extraño y deja de ser el nativo. Si se veía el Nuevo Mundo como un Edén donde era posible empezar todo de nuevo, Griffith presenta el Nuevo Mundo como un territorio primitivo y salvaje, donde la violencia formará parte de ese empezar todo de nuevo. El paisaje del western es casi la única fórmula original del siglo XX.

El paisaje de la costa, en contraposición a los otros dos, servirá como espacio en el que el ser humano se enfrente a su propia vulnerabilidad. Según Mottet, proporciona una ruptura con la experiencia ordinaria a favor de una búsqueda más espiritual. Griffith se inspira en este caso en los cuadros de Winslow Homer, que frente a las playas domesticadas de los impresionistas americanos, presentaba un mar más inquieto y una costa de la que fueron desapareciendo las figuras humanas. Por ello, la costa de las películas de Griffith no refleja un paisaje hermoso o un lugar en el que los bañistas se divierten, que es la idea que tenemos de California, sino una imagen de la soledad, de las ansiedades que se esconden bajo la superficie de la apariencia, y una alegoría de la muerte.

Por su parte, Maurizia Natali analiza en su texto *The Course of the Empire. Sublime Landscapes in the American Cinema* (*El curso del Imperio. Paisajes sublimes en el cine americano*) la evolución del paisaje cinematográfico norteamericano desde los paisajes de Griffith descritos por Jean Mottet hasta nuestros días, y explica cómo dicho paisaje guarda relación directa con la fantasía estadounidense de convertirse y

comportarse como un imperio. Para ello se remonta a la obra de los pintores norteamericanos del siglo XIX que plasmaban en sus cuadros las ambiciones de su joven nación. El ejemplo más concreto es el de la serie *El curso del Imperio* (*The Course of Empire*, 1836) de Thomas Cole, fundador de la Escuela del río Hudson. Los cuadros de la serie muestran la transformación de un mismo paisaje a través del “paso” del Imperio por él: desde el *Estado salvaje*, al *Estado pastoral*, la *Consumación del Imperio*, la *Destrucción* y, finalmente, la *Desolación*. Para Natali, desde *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) hasta las imágenes del 11 de septiembre de 2001 y las películas catastrofistas, pasando por las películas de los traumas de la Conquista del Oeste y de las distintas guerras y por sus mitologías de invasiones alienígenas, atravesamos la misma serie que pintó Cole cuando prefiguró el futuro de la nación. Por lo tanto, estos son escenarios de carácter ideológico e iconológico que revelan las aspiraciones sublimes de Estados Unidos. Nunca son simples fondos o distracciones espectaculares, sino que son paisajes cargados de mensajes que transmiten recuerdos y miedos de un pasado que se ha abierto paso con violencia, y construyen una memoria que sirva para afrontar con fuerza el porvenir.

## **I.5. Estructura y organización**

Dividiremos nuestro estudio en tres bloques y tres capítulos finales que recogerán las conclusiones, la filmografía y las fuentes y bibliografía consultadas.

En el primer bloque realizaremos una aproximación al contexto biográfico, histórico y cinematográfico en el que Werner Herzog realiza su obra, y a las

características temáticas y estilísticas de esta, que son reflejo de unas aspiraciones concretas. Dicho conocimiento nos permitirá comprender mejor la función que el paisaje desempeña en su cine y que se analizará en el siguiente bloque.

En el segundo bloque recorreremos la evolución del paisaje a través de la historia del arte y nos detendremos en las aportaciones de aquellos artistas que Herzog admira y en los fenómenos artísticos que ha asimilado, para analizar cómo han influido en su “puesta en escena” de la naturaleza y el entorno. En este recorrido identificaremos “La influencia de Leonardo da Vinci en Herzog: El ciclo de la Naturaleza”, “La influencia de Brueghel en Herzog: El paisaje indiferente al ser humano”, “La influencia de los paisajistas holandeses en Herzog: La nubosidad, Hercules Segers y los paisajes expresionistas”, “La influencia de los paisajes sublimes en Herzog: El hombre ante la naturaleza salvaje”, “La influencia de Friedrich en Herzog: El paisaje espiritual”, “La influencia del cine de atracciones en Herzog: Los viajes alrededor del mundo” y “La práctica experimental en los paisajes de Herzog”.

En el tercer bloque analizaremos la película *Aguirre, la cólera de Dios* prestando especial interés a la función del paisaje. Para ello, primero se realiza un *découpage*, es decir, una descripción de la película basada en los dos tipos de unidades básicas (plano y secuencia) y recogiendo la siguiente información: número de secuencia, número de plano, duración del plano, escala del plano, presentación de personajes, movimientos de personajes y elementos (entradas y salidas de cuadro, movimientos dentro de cuadro), movimiento de cámara e indicaciones sobre la banda sonora (diálogos, voz en *off*, efectos sonoros, música dietética y extradiegética). Este *découpage* se encuentra descrito en el segundo volumen con los anexos con el título de “*Aguirre, la cólera de Dios* plano a plano. Descripción”. También se realiza una captura de cada uno de los planos descritos y se han colocado sucesivamente en el capítulo “*Aguirre, la cólera de*

*Dios plano a plano. Capturas*” que se incluye también en el segundo volumen con los anexos. A continuación se segmenta en secuencias obviando los detalles técnicos no relevantes y con especial atención a la descripción del paisaje. A partir de esta segmentación (que se incluye al final del bloque con el título “*Aguirre, descripción secuencia por secuencia*”) se lleva a cabo un inventario en el que se detallan los aspectos narrativos y de puesta en escena que evidencian el fenómeno autoral expuesto en el primer bloque. Para finalizar, se aplican al paisaje de esta película en concreto los fenómenos identificados en el segundo bloque.

En el cuarto bloque expondremos las conclusiones a las que hemos llegado tras completar los objetivos de nuestro estudio y si corroboramos o desestimamos la hipótesis inicial propuesta.

El último bloque se destinará al listado de la filmografía y de las fuentes y bibliografía consultada.

Para finalizar, hemos incluido unos anexos en un volumen independiente. Son diversos textos completos que consideramos de interés y de los que se han citado fragmentos, y el desglose plano a plano (descrito y por capturas) de la película *Aguirre, la cólera de Dios*. De esta manera, el lector puede acceder a ellos mientras lee el texto principal.



## II. APROXIMACIÓN A LA OBRA DE WERNER HERZOG

En este bloque realizaremos una aproximación al contexto biográfico, histórico y cinematográfico en el que Werner Herzog realiza su obra, y a las características de esta. Dicho conocimiento nos permitirá comprender mejor la función que el paisaje desempeña en su cine y que se analizará en el siguiente bloque.

### II.1. Apuntes biográficos

Werner Stipetić nació en Múnich en 1942, pero a las dos semanas, después de que cayera una bomba al lado del edificio donde vivían, su familia se trasladó a Sachrang, un pequeño y apartado pueblo de Baviera, cerca de la frontera con Austria. Pasó su infancia en una casa muy pobre sin agua corriente, ni retrete, ni calefacción. “Éramos pobres, pero usábamos mucho la imaginación. Nos inventábamos los juguetes, los juegos y el mundo”<sup>74</sup>. “Mi infancia fue muy esencial. Mucha hambre. Por eso conozco el valor de la comida y tengo respeto por lo que dejo en el plato”<sup>75</sup>.

Sus padres se divorciaron cuando Herzog era muy pequeño, y se crió con su madre, Elisabeth, y sus dos hermanos. Su padre, Dietrich, fue una figura prácticamente

---

<sup>74</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

<sup>75</sup> *Ibíd.*



ausente que no se responsabilizó ni comprometió con la educación de sus hijos. Sobre él se han escrito distintas historias extravagantes, pero no es fácil contrastarlas y Herzog nunca ha hecho ninguna mención al respecto.

Según el propio Herzog, creció sin saber que existía el cine hasta que tuvo once años y no hizo su primera llamada de teléfono hasta los diecisiete años. La primera película que vio fue una sobre esquimales haciendo un iglú, que inmediatamente detestó porque él sabía lo que era trabajar la nieve y le pareció que esos esquimales lo hacían muy mal<sup>76</sup>. La segunda, una en la que unos pigmeos construían un puente con lianas, le pareció un poco mejor<sup>77</sup>. Después empezó a ver películas del Zorro, Tarzán y Fu-Manchú, y en una de este último tuvo una revelación. En la película un hombre saltaba desde una roca, hacía una pirueta en el aire y daba una pequeña patada. Diez minutos después, el mismo plano del salto se usaba para otra pelea y Herzog lo reconoció por aquella misma pequeña patada. No podía entender cómo habían utilizado el mismo plano dos veces. Hasta entonces había creído que lo que veía en las películas era en cierto modo real, que eran como documentales, pero descubrió que detrás había un proceso narrativo y un montaje estudiado que buscaba ciertos efectos de tensión y suspense. Ese día cambió su forma de ver el cine<sup>78</sup>.

A los trece años se fue a Múnich para iniciar sus estudios secundarios. Su familia se alojó provisionalmente en una pensión en la que al poco tiempo, casualmente, la dueña acogió a Klaus Kinski, actor que en un futuro sería clave en su carrera cinematográfica. Kinski no reparó en el Herzog adolescente, pero el futuro director no pudo evitar fijarse en él. Desde que llegó, Kinski tenía aterrorizado a todo el mundo con sus ataques de furia maníaca, sin embargo, a Herzog le resultaba más asombroso que

---

<sup>76</sup> Herzog, Werner, *Manual de supervivencia: entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*, p. 76.

<sup>77</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 8.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 9.

temible su comportamiento, como si acabara de aterrizar un extraterrestre o de pasar un tornado<sup>79</sup>.

Durante su adolescencia tuvo una fuerte etapa religiosa que le hizo convertirse al catolicismo, lo que le provocó discusiones con sus parientes, que eran ateos convencidos. “Fueron unas pocas semanas de casi completa iluminación, y lo que entonces vi, todavía me acompaña”<sup>80</sup>. Por esta época, también empezó a realizar sus primeros viajes largos a pie. A los quince años atravesó a pie Europa, desde Múnich hasta llegar a Albania, e hizo un viaje a Grecia. Estos viajes a pie han sido experiencias decisivas en su formación y una constante en su etapa adulta. Reivindica el andar como una de las mejores maneras de conocerse a uno mismo, pues más que una cuestión de cubrir distancias es “una cuestión de moverse a través de tus propios paisajes interiores”<sup>81</sup>. Además confiesa que cuando duerme no tiene sueños y que es andando cuando entra en un estado de ensoñación:

“Viajo a través de fantasías y me encuentro a mí mismo dentro de historias increíbles. Literalmente atravieso novelas enteras y películas y partidos de fútbol. Ni siquiera me fijo por dónde voy dando los pasos, pero nunca me he desorientado. Cuando despierto de una gran historia encuentro que he avanzado veinticinco o treinta kilómetros”<sup>82</sup>.

En 1974 viajó a pie, en pleno invierno, desde Múnich hasta París porque había decidido que de esta manera, Lotte Eisner, que había caído gravemente enferma, no fallecería. Lotte Eisner (1896-1983), ilustre e influyente e historiadora del cine y, sobre

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 287.

<sup>80</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Signos de vida*.

<sup>81</sup> *Herzog on Herzog*, p. 282.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 281.

todo, autoridad en el cine de la República de Weimar, fue la responsable de legitimar y promocionar a los jóvenes cineastas alemanes que, como él, empezaron a hacer cine a finales de los sesenta. Para Herzog fue crucial contar con su apoyo y siempre le tuvo una gran veneración. Esta acción fue su particular demostración de agradecimiento y afecto. En 1978 publicó el diario de aquel viaje, *Del caminar sobre el hielo (Vom Gehen im Eis)*, un acercamiento poético, de una admirable simplicidad, a la experiencia física y espiritual de las duras etapas del camino. Un texto que debe considerarse como un miembro vital más del *corpus* de su obra.

A los catorce años decidió dedicarse al cine y se puso a escribir guiones que mandaba a productoras. Tras las negativas y una serie de experiencias humillantes, decidió ser su propio productor. Para ahorrar y pagarse sus películas, trabajó en diversos oficios combinándolos con sus estudios secundarios y universitarios. Inició estudios de Historia, Literatura y Teatro en Múnich, pero no de Cine, porque pensó que para convertirse en director “sería mejor hacer una película que ir a una escuela de cine”<sup>83</sup>. Lo cierto es que apenas pisó la universidad y pasó la mayor parte del tiempo viajando: Manchester, Grecia, Creta, Egipto y Sudán. Su intención era llegar al Congo, pero vio que podía ser peligroso porque el país acababa de conseguir la independencia y reinaba la anarquía y la violencia.

Con diecinueve años, en 1962, fundó su propia productora de cine con su nuevo nombre, Werner Herzog Filmproduktion y realizó su primer cortometraje, *Herakles (Hércules)*. Quería hacer un cine profesional desde el principio y comprobar si tenía algo que ofrecer, de manera que trabajó en 35 mm. y no en 16 mm., que consideraba amateur. “Si fallo, será una caída tan dura que no podré reponerme”, se dijo a sí

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 13.

mismo<sup>84</sup>. En él se muestran en paralelo dos tipos de imágenes: de culturistas ejercitando los músculos en un gimnasio con preguntas sobreimpresas inspiradas en los trabajos de Hércules: “¿Limpiaré los establos de Augias?”, “¿Venceré a la hidra de nueve cabezas?” o “¿Triunfaré sobre los gigantes?”; e imágenes de archivo de un vertedero, de un atasco, de un desfile, de aviones soltando bombas y de un accidente en una carrera de Le Mans con muchas víctimas. De fondo, música de jazz. Herzog habla de ello como de un ejercicio de montaje en el que le interesaba confrontar materiales de orígenes aislados. Visto hoy por él, lo encuentra estúpido y sin interés, pero reconoce que aprendió mucho sobre el proceso de producción: se dio cuenta de que la organización y el empeño, en mayor medida que el dinero, son claves para empezar y terminar una película. Visto hoy por los que buscamos si anticipa algo de lo esencial de su obra, es un “ejercicio” con el que inicia su iconografía de la potencia y la catástrofe y en el que ya está presente su afinidad con lo solemne y lo arcaico. Por otro lado, se percibe cierto tono burlón que con más o menos disimulo también rondará el resto de su obra.

Justo después de terminar este cortometraje recibió un premio por el guion de *Signos de vida* (*Lebenszeichen*, 1968). Desde que recibió el premio tardó cuatro años en hacer esta película porque no se sentía preparado para embarcarse en un largometraje. En ese tiempo pasó una temporada en Estados Unidos y México, viajó por Europa y realizó dos cortometrajes más: *Spiel im Sand* (*Juego en la arena*, 1964) y *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (*La defensa sin precedentes del fuerte Deutschkreutz*, 1966). Para ellos contó con el dinero que obtuvo por el premio y con una cámara de 35 mm. que había robado de la institución predecesora de la actual escuela de cine de Múnich (aunque él no lo considera un robo, sino un derecho natural

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 13.

pues cubría una necesidad legítima<sup>85</sup>). Del primero no quiere ni oír hablar y lo tiene bien escondido para que no salga a la luz mientras esté vivo<sup>86</sup>. El motivo de este ocultamiento es el arrepentimiento, ya que parece ser que presentaba a unos niños ensañándose sanguinariamente con un gallo. Del segundo se siente bastante orgulloso. Es la historia de un grupo de jóvenes que protegen un castillo abandonado de agresores imaginarios, una historia muy similar a la de *Signos de vida*, que finalmente fue su primer largometraje.

“El punto de partida de muchas de mis películas es un paisaje”<sup>87</sup>. Uno de los paisajes que le inspiró fue el de Cos, una isla griega que conoció en uno de sus viajes y donde rodaría *Signos de vida*. Allí vio un paisaje lleno de molinos de viento que no paraban de girar y girar, y le pareció un escenario de pleno éxtasis y locura. Más tarde leyó la novela corta de Achim von Arnim *El inválido loco del fuerte Rattoneau* (1818) y decidió adaptarla a este espacio, añadirle elementos del hecho real en el que se basaba y ubicarla en la Segunda Guerra Mundial. La película cuenta la historia de tres militares y la mujer del protagonista, Stroszek, que son enviados a una pequeña isla para custodiar un fuerte que en principio no está amenazado. El sol impenitente, un entorno hostil, la absurda espera y la soledad vuelven loco a Stroszek, que presiente un ataque inminente, dispara a los molinos y se atrinchera en el fuerte con la amenaza de estallar en pedazos la isla. Desafía a amigos y enemigos a que luchen y como nadie le responde, reta al sol y enfrenta su luz con la luz de cohetes y fuegos artificiales.

En *Signos de vida* ya están los temas característicos de la obra de Herzog: una historia individual al margen y a contracorriente de la colectiva, y un entorno natural que, aunque desempeña un papel activo y provocador, nunca pierde su carácter

---

<sup>85</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

<sup>86</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 13.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 83.

indiferente ante el destino humano. También están presentes algunas de las formas que definirán su estilo narrativo: una narración pausada, determinada más por el espacio que por el tiempo, y la repetición o avance gravitatorio.

A pesar de ganar el Premio Alemán de Cinematografía, *Signos de vida* tuvo problemas de distribución. Pero ganó el Oso de Plata a mejor película en el Festival de Berlín y pudo “moverse” por el mundo. Lotte Eisner dijo que la película tenía “un espíritu romántico inspirado por los directores alemanes de la época muda”<sup>88</sup>.

## II.2. El nuevo cine alemán

“No teníamos nada y empezamos en la nada [...]. Todos éramos huérfanos, no teníamos padres de los cuales pudiéramos aprender”<sup>89</sup>.

Entre el apogeo del cine alemán de los años veinte y la década de los sesenta en que Herzog empezó a hacer cine, Alemania pasó por el periodo más terrible de su historia: provocó una guerra a escala mundial con devastadoras consecuencias, mientras llevaba a cabo el asesinato, con la complicidad de una población humillada en Versalles, de millones de personas por razones de raza, religión, orientación sexual, discapacidad física o mental, e ideología política. Las figuras más relevantes del cine salieron del país y una generación entera se perdió. Por eso, los cineastas alemanes que nacieron durante el nazismo y la Segunda Guerra Mundial no tuvieron padres ni en sentido literal (algunos murieron en la guerra y otros estaban presos o habían huido) ni

---

<sup>88</sup> O'Mahony, John, *The enigma of Werner H.*, online.

<sup>89</sup> Rosés, Montserrat, *Nuevo cine alemán*, p. 12.

en sentido metafórico.

La caída del régimen nazi y la consecuente formación de la República Federal Alemana en 1949 no supusieron un alivio para la lenta agonía artística en que se había sumergido el cine alemán, y muy pocas películas escaparon de la insignificancia. Durante la década de los cincuenta, resurgió un tipo de cine que se denominó *Heimatfilm* (*Heimat* significa “patria”), género exclusivamente alemán en el que se contaban historias sentimentales ambientadas en un entorno alpino y con una visión idealizada y conservadora de la sociedad rural de Baviera. El *Heimatfilm* apareció por primera vez antes de la Primera Guerra Mundial, pero se adaptó y sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial. La trilogía sobre la emperatriz Sissi es un ejemplo de esta insulsa corriente.

El 28 de febrero de 1962 un grupo de veintiséis realizadores, hastiados por el callejón sin salida en que se encontraba la cinematografía alemana y alentados por la misma marejada que provocaba nuevas olas cinematográficas en otros países, publicó un manifiesto en la ciudad obrera de Oberhausen aprovechando la celebración del festival de cortometrajes (cuya primera cita fue en 1954). Además de acabar con el *Heimatfilm*, uno de sus principales objetivos era el de atraer subvenciones del Estado. El texto, que supuso el nacimiento del Nuevo cine alemán, era el siguiente:

“El fracaso del cine convencional alemán desplaza por fin la base económica a una de las posiciones intelectuales generalmente desestimadas. De este modo, el Nuevo Cine tiene la posibilidad de llegar a vitalizarse. Cortometrajes alemanes de jóvenes autores, directores y productores, recibieron en los últimos años un gran número de premios en los festivales internacionales y fueron reconocidos por parte de la crítica internacional. Estas obras y sus consecuencias demuestran que el futuro del cine alemán está en aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico. Como en otros países, también en

Alemania el cortometraje se ha convertido en escuela y campo experimental para el largometraje. Nosotros manifestamos nuestra pretensión de crear un Nuevo Cine alemán. Este Nuevo Cine necesita nuevas libertades. Libertad frente a los convencionalismos usuales de la profesión. Libertad con respecto a las influencias de socios comerciales. Libertad con respecto a la tutela de ciertos intereses. Nosotros tenemos, con respecto a la producción del Nuevo Cine alemán, ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico. Estamos dispuestos a soportar riesgos económicos en común. El Viejo Cine está muerto. Creemos en el Nuevo. Oberhausen, 28 de febrero de 1962. Firman: Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans-Jürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth”<sup>90</sup>.

Werner Herzog no tomó parte en el manifiesto, ni siquiera sabía que lo estaban escribiendo<sup>91</sup>. Wenders y Fassbinder, exponentes del movimiento, tampoco lo firmaron. No había un estilo, ni una temática o afinidades que se pudieran atribuir a esta generación, sin embargo, hay una serie de nombres, firmantes o no, que siempre se han asociado al Nuevo Cine Alemán: Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Werner Schroeter, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta, Wim Wenders y Werner Herzog. “Nosotros los directores de cine alemanes necesitábamos desesperadamente crecer y tomar nuestro destino con nuestras propias manos”<sup>92</sup> y este sí era un impulso común de los “miembros” del Nuevo cine alemán. El título original en alemán de la película de

---

<sup>90</sup> *El joven cine alemán*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, p. 297.

<sup>91</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 32.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 33.



Herzog *El enigma de Gaspar Hauser, Jeder für sich und Gott gegen alle*, se ha utilizado con frecuencia para definir a este grupo de directores: “Cada uno para sí y Dios contra todos”.

La ausencia de una referencia directa hizo que las películas de los nuevos directores fueran frescas y variadas. Quisieron hacer *tabula rasa* con el pasado; sin embargo, suele ser imposible trabajar sin cierta coherencia con la cultura a la que se pertenece. Tendieron lazos hacia los “abuelos” Murnau, Lang o Pabst, y mantuvieron una importante influencia de otras manifestaciones artísticas como el teatro, la literatura, la música y la pintura o de la filosofía. En este sentido se expresó Kluge:

“No sé lo que es un artista. He dicho que mis raíces están en la Teología hebrea, en la Teoría crítica de Horkheimer, Adorno y Oskar Negt, en Walter Benjamin. Por otro lado, son también una fuente para mi trabajo Hölderlin, Kleist, James Joyce y Arno Schmidt, por no mencionar la música. Entiendo mi trabajo como se entendían los logros de las artes clásicas como parte de una profesión que no existe como profesión definida”<sup>93</sup>.

Además, era un momento en el que emergía una segunda vanguardia artística en Alemania con reivindicaciones sociales y políticas; una escena en la que podríamos destacar la figura de Joseph Beuys (1921-86), un artista que trabajó con varios medios y técnicas como la escultura, la performance, el *happening*, el vídeo o la instalación, que perteneció al grupo Fluxus y que quería regenerar la cultura y el arte (como en cierta medida lo quiere regenerar Herzog).

Al Manifiesto de Oberhausen le siguieron otros encuentros. El reconocimiento institucional se concretó por fin con la creación en 1965 del Kuratorium junger

---

<sup>93</sup> Elsaesser, Thomas, *New German Cinema*, p. 48.

deutscher Film (Comité del Joven Cine Alemán) y la aprobación de una ley pareja, la Filmförderungsgesetz, por la que se regulan las subvenciones al nuevo cine. Las cadenas de televisión también ofrecieron constantes y a menudo desinteresadas ayudas a numerosas producciones. Herzog reconoce que sin algunos de estos apoyos y premios difícilmente hubiera podido trabajar<sup>94</sup>. Sin embargo, gran parte de las producciones del Nuevo cine alemán, y casi todas las películas de Herzog, fueron posibles gracias al riesgo asumido en exclusiva por los directores, ya que dichas subvenciones, sobre todo las gubernamentales, acabaron sirviendo para ejercer cierta censura ideológica, que de ninguna forma fue aceptada por muchos de los directores. La firmeza de este compromiso podría indicarse como otro elemento común.

Los autores surgidos a raíz de esta corriente fueron ignorados e incomprensidos en su propio país. “A los alemanes nunca les han gustado sus poetas, al menos mientras estaban vivos. Es una vieja tradición que se remonta a siglos atrás. A veces se da el caso de que, años después de tu muerte te aceptan: quizás ese será el destino de mi trabajo”<sup>95</sup>. Además, la generación de posguerra era muy suspicaz con las cosas que les parecían raras, oscuras, marginales o que pudieran ir demasiado lejos, aunque sólo fuera una llamada de atención por parte de un director.

“En cierto sentido me resulta extraño que por primera vez en todo este tiempo una de mis películas, *Mi enemigo íntimo* ([*Mein liebster Feind*], 1999), haya gustado a la crítica y al público alemanes. Me dejó verdaderamente estupefacto. Quizá es porque ya no vivo en Alemania y me consideran extranjero”<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>95</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 37.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 38.

Como ya se ha comentado antes, tuvieron que ser la Cinemateca Francesa y Lotte Eisner, que vivía exiliada en Francia desde 1933, las que asumieron el reconocimiento y la propagación del Nuevo cine alemán por el mundo.

### II.3. Las películas y otras obras

“*Lo que yo soy, mis películas lo son*”<sup>97</sup>.

Después de *Signos de vida*, Herzog realizó dos cortometrajes y un documental muy seguidos: *Últimas palabras* (*Letzte Worte*, 1968), *Massnahmen gegen Fanatiker* (*Precauciones contra fanáticos*, 1969) y *Los médicos voladores de África Oriental* (*Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1969). De los tres, el más interesante es el primero, por eso se adelantarán antes algunos detalles de los otros dos. *Massnahmen gegen Fanatiker* (*Precauciones contra fanáticos*) es una broma extravagante realizada una tarde en un hipódromo con algunos amigos y personajes famosos del momento: hablan ante la cámara varias personas, y a todas les asalta un viejo bávaro que les quiere sacar de cuadro porque se considera el único que comprende a los caballos. De nuevo un hombre exaltado, de nuevo la repetición y, como novedad, el uso de película en color (Herzog aprovechó los rollos caducados de los que se deshacían los laboratorios).

*Los médicos voladores de África Oriental* es una película que el propio Herzog denomina *Gebrauchsfilm*, es decir, “una película de uso práctico”, ya que fue un encargo realizado por unos colegas médicos que querían mostrar las dificultades que se

---

<sup>97</sup> “*Was ich bin, sind meine Filme.*” (ver nota al pie 18)

encontraban a la hora de llevar ayuda médica a lugares remotos del Este de África, surgidas por el choque con la idiosincrasia de los pacientes. Ciertamente es un reportaje poco creativo e impersonal, pero podemos imaginarnos que en la sala de montaje no pudo resistirse a incluir una fuga momentánea a unas vistas desde el avión: el lago Nakuru y los miles de flamencos que anidan allí.

*Últimas palabras se* rodó en Creta en solo dos días y se montó en uno, mientras realizaba *Signos de vida*. Quería aprovechar la valentía que le daba el hecho de estar haciendo su primera película y encauzar sus irreprimibles ganas de experimentar. La historia de la que parte es la de un hombre que se ve forzado a abandonar la isla en la que vive debido a una plaga de lepra y que, como acto de rebelión, se niega a volver a hablar y a salir a la calle, salvo por la noche para tocar la lira. La historia no se cuenta tal cual, sino a través de destellos de información y repeticiones compulsivas. Según Herzog, si en este cortometraje no se hubiera atrevido a utilizar un tipo de narración tan poco convencional no se hubiera lanzado a emplear un estilo narrativo tan osado como el de sus siguientes largometrajes<sup>98</sup>: ***También los enanos empezaron pequeños*** (***Auch Zwerge haben klein angefangen***, 1970) y ***Fata Morgana*** (1970). Ambas se rodaron en África: en Lanzarote la primera, que aunque sea una isla española se ubica en la costa noroccidental africana, y en el Sahara Occidental, Argelia, Camerún, la República Centroafricana y Kenia, la segunda. Otra vez fuera de Alemania y, de nuevo, atraído por un paisaje. “Aquellos primigenios y arquetípicos paisajes desérticos me habían fascinado desde mi primera visita al continente”<sup>99</sup>.

*También los enanos empezaron pequeños* fue una película muy controvertida en su momento, y para algunos sigue siéndolo hoy. Relata la rebelión de los internos de un asilo aprovechando que el guardián en jefe cae enfermo. Uno de ellos lo ha atado a una

---

<sup>98</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 43.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 47.

silla y permanece con él en su despacho; los demás reaccionan de manera destructora, celebran ritos y culminan crucificando simbólicamente a un mono. No obstante, la rebelión no triunfa.

La historia no tendría nada de original si los personajes no fueran todos enanos, lo que la convertía en políticamente incorrecta y moralmente criticable. Con un argumento como este, se podría esperar que los enanos se rebelaran contra los “hombres normales” que los tienen oprimidos, para seguir una lectura alegórica. Sin embargo, todos son enanos y, por lo tanto, “normales” y proporcionados. Claramente, la intención de Herzog no era despertar nuestra piedad o cólera, sino sumergirnos en una pesadilla. En su momento se vio como una metáfora de la revolución fallida del 68: “Básicamente me acusaron de ridiculizar la revolución mundial en lugar de apoyarla”<sup>100</sup>. La gente de izquierdas la consideró fascista; los conservadores, anarquista y blasfema; y los que no estaban en ningún bando, de mal gusto. Si Herzog quería insinuar algo, de lo que deberíamos dudar ya que más que agitar conciencias pretende agitar “espíritus”, no es que los enanos o los que se rebelan sean “monstruos”, sino que cada uno de nosotros y la sociedad que hemos creado es “monstruosa”. Somos prisioneros de nuestro cuerpo, de nuestra estupidez y de nuestra miseria y maldad y, por si fuera poco, de la sociedad que hemos creado para nosotros. En esto puede parecerse a Buñuel, pues sus humillados y ofendidos no son otra cosa que monstruos burlones. Además, en los sueños y en las pesadillas no existe un código de lo políticamente correcto. Él siempre ha tenido la conciencia muy tranquila al respecto: “Si Goya y El Bosco tuvieron las agallas de hacer sus cosas macabras, ¿por qué no iba a tenerlas yo?”<sup>101</sup>.

*Fata Morgana*, que rodó antes que *También los enanos empezaron pequeños*, pero que estrenó después, es una película aún más compleja que esta. En origen iba a ser

---

<sup>100</sup> Ibíd.

<sup>101</sup> Ibíd., p. 55.

un relato de ciencia ficción, con forma de documental, que contara la llegada de los habitantes del cometa Andrómeda a un nuevo planeta (el nuestro).

A Herzog le asaltó la historia mientras rodaba en el desierto, pero día a día su idea fue tomando otra forma, más cercana a los mitos de la creación. Una vez montada la película, le pareció que no era suficientemente sólida como para estrenarla y la guardó hasta que varios amigos, entre ellos Lotte Eisner y Henri Langlois, le convencieron para que la sacara a la luz<sup>102</sup>. Se presentó en Cannes y fue un éxito, sobre todo entre la gente joven. Se vio como la primera película psicodélica europea de arte y ensayo, aunque para Herzog no tiene ninguna conexión con ninguno de las etiquetas que incluye esta afirmación<sup>103</sup>.

La película se divide en tres partes: La Creación, El Paraíso y La Edad de oro. En la primera, se suceden imágenes de paisajes desérticos y apenas aparece algún ser humano. Los vestigios de haber estado habitados hace ya tiempo, con los vehículos y objetos abandonados, y las ruinas, ubican al espectador en una especie de periodo posnuclear. Les acompaña una voz en off que recita un texto extraído del *Popol Vuh*, el libro sagrado del pueblo maya k'iche' sobre la creación. En las partes de “El Paraíso” y “La Edad de oro”, ese paisaje en trance que es el desierto empieza a poblarse poco a poco, y a las nuevas imágenes les acompaña una voz en off que esta vez recita textos escritos por el propio Herzog. De la fascinación por el paisaje se pasa entonces a la compasión por unos personajes en la periferia de la civilización.

Más que nada, *Fata Morgana* es una confesión sobre la atracción que le producía el paisaje, una especie de diario íntimo. Este tipo de filtro autorreferencial está presente en toda su obra. De ahí que iniciemos la parte dedicada a sus películas con la

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>103</sup> *Ibíd.*

concluyente frase “Lo que yo soy, mis películas lo son” del propio Herzog.

Además de los valores citados, conviene señalar que la película es bastante divertida y que hay una clara voluntad de humor. De alguna manera, siempre hay humor en su obra, y Herzog, en los audio-comentarios de sus películas que se incluyen en los DVDs americanos, se ríe bastante en escenas que confiesa haber incluido porque le hacían gracia.

Sus dos siguientes películas *Futuro limitado* (*Behinderte Zukunft?*, 1971) y *El país del silencio y la oscuridad* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971), que rodó por primera vez en 16 mm., están estrechamente ligadas entre sí, ya que la primera fue un trabajo preparatorio para la segunda. No obstante, son profundamente diferentes. *Futuro limitado* es un documental de encargo sobre los niños que padecen focomelia por efecto de la talidomida: han nacido sin brazos ni piernas, o con terribles malformaciones. Es un documental en el sentido clásico del término, con un afán de objetividad solo aliviado por cierta compasión.

Mientras lo rodaba, Herzog conoció a Fini Straubinger, una mujer ciega y sorda que se ocupaba personalmente de estos discapacitados. Fascinado por su personalidad y su lucha, decidió hacer una película centrándose en ella: *El país del silencio y la oscuridad*. A lo largo de ochenta y cinco minutos el espectador acompaña a Fini Straubinger en un viaje en avión, en un viaje al pasado (a los terribles momentos en que se quedó ciega, más tarde sorda y seguidamente postrada en una cama durante treinta años), y en las distintas visitas y reuniones que tiene con personas con sus mismas carencias.

Esta película conllevaba un reto enorme: cómo utilizar un medio audiovisual para mostrar la percepción de personas ciegas y sordas. Herzog fue muy audaz al provocar ciertas situaciones, en lugar de rodar simplemente la vida cotidiana de estas

personas. Alquiló una avioneta para que Fini y otras personas sordas y ciegas sintieran la sensación de volar, les llevó al zoo para que entraran en contacto y tocaran a los animales, les organizó una visita a un jardín botánico, y lo filmó todo. Verles palpar las cosas, acariciarlas, y reconocerlas por el tacto, aproximan al espectador de una manera muy intensa a las sensaciones táctiles. La experiencia del avión también, ¿quién no ha cerrado los ojos para sentir la sensación de volar? Además, la cámara y las personas no paran de moverse y el espectador no puede evitar fijarse en las relaciones de los cuerpos con el espacio. Otra decisión fue no utilizar una imagen negra sin sonido como planteamiento subjetivo, sino primeros planos de los ciegos y sordos para que el espectador penetre en ellos, en su interior, como en otras ocasiones ha querido que penetremos en un paisaje. “Es una película sobre la soledad, sobre las terribles dificultades para ser entendido. Esencialmente, todo aquello con lo que tenemos que enfrentarnos cada día de nuestra vida”<sup>104</sup>.

En algunos momentos, Herzog atribuye ideas y visiones suyas a Fini Straubinger, y hay ciertas imágenes que inevitablemente le reflejan a él. Cruza la delgada línea entre la realidad y lo imaginado, y a partir de esta película no volverá a hacer ningún documental a modo de reportaje. “Sólo a partir de la invención, la fabricación y la puesta en escena, uno puede conseguir un alto nivel de verdad que de otra forma no se encuentra”<sup>105</sup>.

Como ya hemos comentado en la introducción, el verdadero reconocimiento internacional le llegó con su siguiente película, *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), que había realizado con la idea de ampliar su público más allá del especializado. Sobre ella se hablará extensamente en el cuarto bloque de este trabajo de investigación.

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 253.



Su posterior película, *El gran éxtasis del escultor Steiner* (*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1973), que rodó en 16 mm., fue más “pequeña”, aunque no menos importante dentro de su obra. Durante su infancia Herzog soñaba con convertirse en campeón del mundo de salto de esquí<sup>106</sup> y a los dieciséis años participó en varias competiciones, pero abandonó ese sueño cuando un accidente en un salto casi se cobra la vida de su mejor amigo. Plasma su pasión por este deporte en *El gran éxtasis del escultor Steiner*, protagonizada por el campeón de salto de esquí Walter Steiner, al que Herzog admira profundamente. Las imágenes de los saltos son espectaculares, como cabría esperar de un buen reportaje deportivo, y sin embargo la espectacularidad es superada por la dimensión espiritual que Herzog otorga al vuelo libre contra natura. Ralentiza las imágenes de los saltos un 1/10 o 1/12 de la velocidad habitual y les suma de nuevo la inquietante música de Popol Vuh: el resultado es Steiner en la intensa soledad del éxtasis, con la boca literalmente abierta de par en par, volando en la región de la muerte misma: si se pasara, sólo un poco más lejos, ya no aterrizaría en la pendiente, sino en el más allá, pues chocaría contra la planicie. Steiner es un Ícaro contemporáneo que siente, según sus propias palabras, “como si cincuenta mil personas esperaran verme caer” y que

“Debería estar solo en el mundo, / solo yo, Steiner, ningún otro ser vivo. / Sin sol ni cultura;  
/ yo, desnudo en una roca alta / sin tormenta, ni nieve, ni bancos, ni dinero, ni tiempo, ni  
aliento. / Entonces ya no tendría nada que temer”.

Este poema, que aparece sobreimpresionado en la imagen y se atribuye al saltador, es en realidad una de las acostumbradas apropiaciones de Herzog, que en este

---

<sup>106</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

caso toma prestados unos versos del escritor suizo Robert Walser (1878-1956), destacado paseante. Solo sustituye el original “Helbling” por “Steiner”.

Para muchos críticos y estudiosos del cine, la siguiente película de Herzog, *El enigma de Gaspar Hauser* (1974), es su obra maestra. Basada en un hecho real de principios del siglo XIX, relata la historia de Gaspar Hauser, un chico que hasta los dieciséis años vive encerrado en una cueva oscura sin ningún contacto humano, y que un día aparece en una plaza de Núremberg con un libro de plegarias y una carta. No sabe leer ni escribir y apenas habla. Despierta un gran interés en la ciudad y se le intenta adaptar socialmente, pero a Gaspar el mundo fuera de la cueva le resulta más cruel e inhóspito que su oscuro refugio. Su nueva vida sólo dura cinco años, al cabo de los cuales lo asesinan misteriosamente.

Herzog se empapó de toda la literatura sobre el personaje y rehusó utilizar datos que no pudiera contrastar, como la teoría de que pertenecía a la familia de un príncipe. Usó los propios diarios que escribió Gaspar Hauser y añadió elementos ficticios que ayudaran a sacar a la luz la realidad de una historia, que no es la del personaje histórico sino la de la condición humana. La película trata sobre cómo la civilización nos deforma y destruye imponiéndonos una socialización que nos aliena y nos desarma ante “el dolor de estar en el mundo”<sup>107</sup>. Podríamos decir que Gaspar Hauser es el único que se escapa de la regulación de su pensamiento por parte de las autoridades teológicas y los científicos, tan constrictivos. Para Herzog, aunque sea incapaz de adaptarse, “es el único que es normal, el único que no tiene las deformaciones de la civilización”<sup>108</sup>.

Como lo importante era que el espectador empatizase con el personaje y que viera con él las cosas de este planeta por primera vez, Herzog decidió que se utilizara un

---

<sup>107</sup> *La douleur d'être au monde*: Título de uno de los capítulos del libro de Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*, p. 83.

<sup>108</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 112.

teleobjetivo con ojo de pez para algunas escenas, de manera que elementos cotidianos se volvieran “misteriosos”. Para las visiones de Gaspar filmó una pantalla sobre la que proyectó unas películas que había hecho su hermano con una cámara de 8 mm. en Birmania y creó unas imágenes cercanas a la alucinación.

La puesta en escena estuvo cuidadísima, con una preocupación extrema por la ambientación y la fotografía. Pero su mayor acierto fue escoger a Bruno S. para hacer el papel de Gaspar. Herzog vio por primera vez a Bruno en un documental sobre artistas callejeros de Berlín llamado *Bruno der Schwarze* (*Bruno El Negro*, de Lutz Eisholz, 1970). Desde que a los tres años su madre le diera tal paliza que le dejara sin habla, Bruno pasó su infancia en un internado para retrasados. De allí se escapó y pasó veinte años entrando y escapándose de reformatorios y prisiones. El trato que recibió en estas instituciones le hizo perder las funciones elementales de las relaciones entre personas y le volvió tremendamente suspicaz hacia el resto de los seres humanos. Una vida destruida, absolutamente desgraciada, y en soledad, como la de Gaspar. Herzog veía una comunión actor-personaje que no podía dejar escapar: ambos sensibles, en cierta manera inteligentes, pero totalmente inadaptados socialmente. El personaje tiene casi veinte años y Bruno tenía cuarenta y tres cuando hizo la película, pero esto no resta en ningún momento verosimilitud a la historia porque el desamparo de Bruno parece realmente el de un niño.

La película tiene una coherencia, solidez y belleza estremecedoras, y ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1975.

En los doce años que van desde su primer cortometraje hasta *El enigma de Gaspar Hauser*, Herzog presenta ya todas las obsesiones y características narrativas y formales que van a definir su obra. Por lo tanto, para ir entrando en la materia que nos

interesa, a continuación se hará una relación de todas sus posteriores películas, sobre algunas de las cuales se darán detalles más precisos a lo largo de este trabajo.

Herzog ha sido tremendamente prolífico y a día de hoy ha realizado casi sesenta películas. Probablemente, al ritmo que va, cuando alguien lea estas líneas ya habrá superado esta cifra. No obstante, su trayectoria ha pasado por distintas fases. Desde *El enigma de Gaspar Hauser* hasta los años noventa Herzog combinó la realización de películas de ficción y de tipo documental de una manera proporcional. De ficción: *Corazón de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976), *Stroszek* (1976), *Nosferatu, fantasma de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), *Woyzeck* (1979), *Fitzcarraldo* (1982), *Donde sueñan las hormigas verdes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984) y *Cobra Verde* (1987). “Documentales”: *Mit mir hill keiner spielen* (*Nadie quiere jugar conmigo*, 1976), *Cuánta madera roería una marmota...* (*How much Wood would a Woodchuck chuck*<sup>109</sup>, 1976), *La Soufrière* (1977), *Glaube und Währung* (*Fe y dinero*, 1980), *Huie's sermón* (*El sermón de Huie*, 1980), *La balada del pequeño soldado* (*Ballade vom kleinen Soldaten*, 1984), *Gasherbrum, la montaña luminosa* (*Gasherbrum –Der leuchtende Berg*, 1984), *Portrait Werner Herzog* (1986), *Les gauloises* (episodio de *Le français vus par...*, 1988), y *Woodaabe – Die Hirten der Sonne* (*Woodaabe, los pastores del sol*, 1989).

Pero en los quince años que van desde 1990 hasta 2005, momento en que su fama y prestigio resurgieron porque la crítica norteamericana (de Nueva York, San Francisco, Los Ángeles, Chicago, Florida, Sundance y Toronto) consideró *Grizzly Man* el mejor documental de ese año, sólo hizo dos películas de ficción y además con un intervalo de diez años entre ellas: *Grito de piedra* (*Schrei aus Stein*, 1991) e *Invencible* (*Invincible*, 2001). Y dieciséis “documentales”: *Ecós de un reino oscuro*

---

<sup>109</sup> Inicio de un trabalenguas inglés en cuya traducción literal se pierde el juego fonético entre las palabras.

(*Echos aus einem düsteren Reich*, 1990), *Jag Mandir: Das exzentrische Privattheater des Maharadschah von Udaipur* (*Jag Mandir: El excéntrico teatro privado del Marajá de Udaipur*, 1991), *Film lesson* (1992), *Lecciones en la oscuridad* (*Lektionen in Finsternis*, 1992), *Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland* (*Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia*, 1993), *Die Verwandlung der Welt in Musik* (*La transformación del mundo en música*, 1994), *Gesualdo, Tod für fünf Stimmen* (*Gesualdo, Muerte para cinco voces*, 1995), *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*, 1997), *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Juliane cae en la selva*, 1999), *Mi enemigo íntimo* (*Mein liebster Feind*, 1999), *Gott und die Beladenen* (*Dios y los que llevan la carga*, 1999), *Pilgrimage* (*Peregrinación*, 2001), *Ten Thousand Years Older* (*Diez mil años más viejo*, episodio de *Ten Minutes Older*, 2002), *Wheel of Time* (*La rueda del tiempo*, 2003), *The White Diamond* (*El diamante blanco*, 2004), *Grizzly Man* (2005) y *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*, 2005).

Hay quien ha visto en esta desproporción de los años noventa una reinención como “documentalista” por parte de Herzog<sup>110</sup>. Sin embargo, como dijimos en la introducción, no fueron buenos tiempos para realizar grandes proyectos, y sus películas de no ficción siempre han resultado más baratos y más fáciles de hacer. Una de las diferencias entre estos dos tipos de películas era el formato: 35 mm. para todas las de ficción, y 16 mm., súper 16, Betacam (*Film lesson* y *The White Diamond* [*El diamante blanco*]) y vídeo digital (que utilizará a partir de *Gott and die beladenen* [*Dios y los que llevan la carga*]) para los “documentales”. Pero la temática y sus pretensiones cinematográficas seguían siendo las mismas: personajes en situaciones extremas, paisajes activos y la búsqueda de una verdad “extática” por encima de la realidad

---

<sup>110</sup> Sterrit, David, *The Ecstasy of Truth. Werner Herzog seeks new horizons, coalitions and ways of making movies*, online.

objetiva.

A partir de *Grizzly Man*, “el momento ‘gran público’ de Herzog parece haber llegado, y más de la mano de sus documentales que de sus ficciones. Acaso ha tocado algo así como una fibra sensible de los tiempos”<sup>111</sup>. En estos ochos años ha realizado tres largometrajes de ficción: *Rescate al amanecer* (*Rescue Dawn*, 2006), basado en su documental *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*), *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant-Port of Call New Orleans*, 2009) y *My Son, My Son, What Have Ye Done* (*Hijo mío, hijo mío, pero ¿qué has hecho?*, 2009). Tres “documentales”: *Encuentros en el fin del mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007), *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), su primera incursión en el 3D, e *Into the Abyss* (*En el abismo*, 2011), que aborda las circunstancias que llevan a alguien a acabar condenado a muerte, un tema que amplió en la serie de cuatro capítulos para televisión *On Death Row* (*En el corredor de la muerte*, 2012). Y tres cortometrajes: *La Bohème* (2009), que forma parte de las piezas que se produjeron en el décimo aniversario de la colaboración entre el canal de televisión Sky Arts y la Ópera nacional británica; *Ode to the Dawn of Man* (*Oda a los albores del hombre*, 2011) y el más reciente *From One Second to the Next* (*De un segundo a otro*, 2013), producido por la compañía de telefonía estadounidense AT&T para concienciar a la gente sobre el peligro de enviar mensajes de texto con el móvil mientras se conduce.

En 2012 realizó, la videoinstalación *Hearsay of the Soul* (*Rumores del alma*) para la Bienal del Museo Whitney de Nueva York, que consagró al paisajista holandés Hercules Segers (h. 1589-1638) casi cuatrocientos años después de su muerte. Proyectado en tres paredes contiguas, el vídeo, de cinco canales de imagen y dieciocho minutos de duración, combina los enigmáticos paisajes de Segers, prácticamente

---

<sup>111</sup> Carrera, Pilar, *El cine anfibio de Werner Herzog*, p. 79.

expresionistas, con la música de vanguardia contemporánea del compositor/violonchelista holandés Ernst Reijseger (1954). Con dicha yuxtaposición Herzog continúa su búsqueda de un paisaje que pueda ser a la vez íntimo y mítico, iluminador y épico.

Por otra parte, desde los años ochenta ha combinado el cine con otra de sus pasiones, la música, y ha dirigido varias óperas en distintas ciudades del mundo: *Doktor Faustus*, de Ferruccio Busoni (Teatro Comunale de Bolonia, 1986); *Lohengrin*, de Richard Wagner (Festival de Bayreuth, 1987); *Juana de Arco*, de Giuseppe Verdi (Teatro Comunale de Bolonia, 1989, y Teatro Carlo Felice de Génova, 2001); *La dama del lago*, de Gioacchino Rossini (Teatro de La Scala de Milán, 1992); *El holandés errante*, de Richard Wagner (Ópera de la Bastilla de París, 1993, y Festival Domstufen de Erfurt, 2002); *El guaraní*, de Antonio Carlos Gomes (Ópera de Washington, 1994); *Norma*, de Vincenzo Bellini (Arena de Verona, 1994); *Chushingura*, de Shigeaki Saegusa (Ópera de Tokio, 1997); *Tannhäuser*, de Richard Wagner (Teatro de la Maestranza de Sevilla, 1997; Real Ópera de Wallinie de Lieja, 1997; Teatro di San Carlo de Nápoles, 1997; Teatro Massimo de Palermo, 1998; Teatro Real de Madrid, 1999; Ópera de Baltimore, 2000; Teatro Municipal de Río de Janeiro, 2001, y Gran Ópera de Houston, 2001); *La flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart (Teatro Bellini de Catania, 1999, y Ópera de Baltimore, 2001); *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven (Teatro de La Scala de Milán, 1999 y 2003) y *Parsifal*, de Richard Wagner (Palau de les Arts de Valencia, 2008).

Completan su obra los libros que ha publicado: el ya mencionado *Del caminar sobre el hielo*; *La conquista de lo inútil* (*Eroberung des Nutzlosen*, 2004), el diario que

escribió durante la producción de su película *Fitzcarraldo*; *10 Poems (10 poemas*, 1978), publicado solamente en Alemania; y prácticamente todos sus guiones. También ha traducido una obra de teatro del inglés al alemán, *The collected Works of Billy the Kid*, de Michael Ondaatje.

## II.4. Características del cine de Werner Herzog

“No me preocupan los temas, me preocupan las historias. Aparentemente hay temas que recorren mi obra, y, como dices, algunos críticos parecen haberlos identificado. Pero por favor no me pidas que los nombre. [...] Nunca me pregunto cuestiones específicas ni abordo conscientemente temas específicos cuando me siento a escribir un guion. Solo escribo una historia”<sup>112</sup>.

Herzog aborrece hablar de los temas de sus películas, sin embargo, en todas sus historias se detecta una preocupación concreta por la fricción entre el ser humano y el mundo que le rodea. Para enunciarla como tema fundamental que vertebra su filmografía, podemos retomar el título original de la película *El enigma de Gaspar Hauser* - “Cada uno para sí y Dios contra todos” - , pero las palabras que usa Emmanuel Carrère - “el dolor de estar en el mundo”<sup>113</sup> - la sintetizan mejor. Se trata de una preocupación de tipo existencial, muy semejante a la que refleja Albert Camus (1913-60) en sus obras. Apenas se ha asociado a Herzog y Camus<sup>114</sup>, pero la corriente

---

<sup>112</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 67.

<sup>113</sup> Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*, p. 83.

<sup>114</sup> Jan-Christopher Horak es de los pocos que vincula a Herzog y Camus en su texto sobre *El enigma de Gaspar Hauser* de 1979: *Werner Herzog's Écran Absurde*. También lo hace Matthew Gandy en su texto *The Melancholy Observer* incluido en Prager, Brad (ed.), *A companion to Werner Herzog* (2012).



existencialista del siglo XX arrastra inevitablemente al cineasta, que comparte con el autor de *El mito de Sísifo* (1942) el tema de la experiencia del absurdo que se manifiesta en el abismo infranqueable entre el yo y el mundo:

“Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo. Esto es lo que no hay que olvidar. A esto es a lo que hay que aferrarse, puesto que toda la consecuencia de una vida puede nacer de ello. Lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo que surge de su enfrentamiento son los tres personajes del drama que debe terminar necesariamente con toda la lógica de que es capaz una existencia”<sup>115</sup>.

El destino del ser humano en la obra de Herzog, como veremos, es cargar con los sufrimientos en un mundo sin sentido y sin Dios. Hay una inextinguible nostalgia de una unidad, de una plenitud de sentido, pero el mundo le niega al ser humano dicha unidad y dicho sentido. Esta preocupación se manifiesta a través de varios subtemas que mencionaremos a continuación y que ampliaremos en este capítulo: la cultura alemana y la cuestión cultural, la alienación y el delirio, y el trauma y el fracaso. Los presentamos en parejas de subtemas porque ambos aluden a una cuestión similar, pero con matices, y porque cada cuestión siempre está presente en sus películas bien desde un matiz, bien desde el otro, bien desde ambos a la vez.

Por otro lado, el estilo de Herzog es de tipo transcendental, ya que aspira hacia algo elevado, hacia lo que él llama verdad “extática”, sobre la que también intentaremos arrojar luz.

---

<sup>115</sup> Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, p. 41.

### II.4.1. La cultura alemana y la cuestión cultural

La obra de Herzog no puede separarse de la cultura a la que pertenece, que es la alemana, aunque él se considera un cineasta bávaro y no alemán, “como un escocés es escocés y no británico”<sup>116</sup>. Según Herzog, históricamente Baviera nunca se consideró parte de Alemania, y en este sentido la cultura alemana puede verse polarizada en una cultura del norte y una del sur, a la que podrían aplicarse los estereotipos que Thomas Mann atribuyó al norte y al sur de Europa: fría y racionalista en el primer caso y sentimental, impulsiva y romántica en el segundo<sup>117</sup>. A ello se le sumaría además que el norte de Alemania es mayoritariamente protestante mientras que el sur es católico.

“Como los escoceses, los bávaros son grandes bebedores, muy peleones, con un corazón caliente y muy imaginativos. El bávaro más imaginativo fue el rey Luis II. Estaba totalmente loco y construyó todos esos castillos que están cargados de la quintaesencia bávara, de ensoñación y exuberancia. Siempre he pensado que él hubiera sido el único que podría haber hecho una película como *Fitzcarraldo*, aparte de mí. Uno puede ver este tipo de imaginación barroca en las películas de Fassbinder, que tenía una imparable y feroz creatividad”<sup>118</sup>.

Los bávaros suelen mostrarse especialmente orgullosos de sus tradiciones y Herzog no es una excepción, como se refleja en sus declaraciones. Durante los años setenta, en lo que se refiere a emergencia artística y cinematográfica, el Sur se impuso, y Múnich se colocó a la cabeza, por encima de Berlín o Hamburgo. De hecho, aunque no

---

<sup>116</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

<sup>117</sup> Elsaesser, Thomas, *New German Cinema*, p. 51.

<sup>118</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 23.

todos los cineastas del Nuevo Cine Alemán nacieron en Múnich como Herzog o Fassbinder, sí estudiaron y/o trabajaron en esta ciudad. No obstante, además de las cualidades bávaras que reivindica, su persona y su cine están imbuidos de la cultura alemana que surge tras la creación del Imperio alemán en la segunda mitad del siglo XIX.

Para abordar la presencia de “la cultura alemana y la cuestión cultural” en la filmografía de Herzog, puede ayudarnos traer a colación la imagen de Alemania que Dietrich Schwanitz expone en su libro *La cultura. Todo lo que hay que saber* (1999):

“Si preguntásemos a una agencia de publicidad norteamericana por Alemania, nos respondería que tiene un problema de imagen. Un problema que no se remonta simplemente a los tiempos de ese Adolf que tanto se parecía a Chaplin, pues lo cierto es que la imagen de los alemanes era pésima desde mucho antes. Ya en tiempos de Shakespeare, se les consideraba unos borrachos que llenaban sus barrigas de cervezas y el aire de rudas canciones. En la época de Goethe, sin embargo, el mundo descubrió la literatura, las universidades y la erudición alemanas; fue entonces cuando los alemanes consiguieron dar la imagen más amable de sí mismos, centrada en la figura del erudito, ese personaje medio chiflado que en una universidad de provincias se entregaba a especulaciones ajenas al mundo y esbozaba caprichosos sistemas metafísicos de una incomprensible originalidad. [...] Su heredera sería la imagen tópica del alemán como un *mad scientist*, un cliché que debía parte de su fuerza a la popularidad alcanzada por el personaje de Fausto. [...] Esta imagen se transformó radicalmente con la fundación del Imperio alemán por parte de Prusia y con el militarismo ejercido por Guillermo II antes de la I Guerra Mundial. El alemán se convertía ahora en un individuo con monóculo y voz ronca, en un temible hombre-máquina, uniformado y con casco de punta, a quien la instrucción militar le había arrebatado todo sentimiento y en quien el lenguaje humano se reducía a la voz de mando y al saludo militar. [...] Los nazis añadieron además a esta

imagen el elemento demoníaco, una pizca de locura que se ponía de manifiesto en el fuerte contraste existente entre la más fría crueldad y una enorme sensibilidad musical”<sup>119</sup>.

Naturalmente, hay que mantener cierta cautela respecto a generalizaciones de este tipo, pero nos referimos a ella porque este fugaz repaso histórico señala algunos elementos de la imagen tradicional del alemán que permanecen invariables en las obsesiones de Herzog. Además de la filiación por lo arrebatado y la sensibilidad musical y operística, presentes de manera explícita, merece la pena resaltar el elemento de brutalidad y machismo que en la época de Guillermo II había adoptado la forma de militarismo y que influye en su forma de abordar las historias. Schwanitz nos recuerda que, a diferencia de otros países, Alemania careció durante mucho tiempo de una corte y de una capital capaces de influir en las formas de trato y las maneras de sus gentes. Las sociedades cortesanas y urbanas eran mixtas e incluso el indicador más fiel del grado de civilización de un país era la cortesía y la consideración hacia las mujeres.

“Pero en Alemania, y especialmente en Prusia, los únicos medios sociales capaces de marcar un estilo de vida eran medios a los que la mujer no tenía acceso alguno, el ejército y la universidad, y a partir de ellos, en Alemania se desarrollaron dos características fuertemente machistas que, tras la fundación del Imperio, tuvieron una inmensa influencia en el comportamiento de sus gentes: la voz de mando del oficial de la reserva y la pedantería del profesor alemán”<sup>120</sup>.

Estos dos talentos tradicionales han sido neutralizados a partir de la segunda mitad del siglo XX desde movimientos antiautoritarios y desde el feminismo, pero en la

---

<sup>119</sup> Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, pp. 447-448.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, pp. 448-449.

filmografía de Herzog siguen rigiendo los conflictos de los personajes. Por un lado, se ve concretamente en el hecho de que en las casi sesenta películas que ha realizado los personajes principales sean mayoritariamente masculinos. Las mujeres suelen aparecer como meras figurantes o instrumentos del destino trágico de los hombres, sin una personalidad marcada propia (como Nora en *Signos de vida*, Eva en *Stroszeck*, Marie en *Woyzeck* o Molly en *Fitzcarraldo*, entre muchos más ejemplos), y si son protagonistas, como Fini (*El país del silencio y la oscuridad*) o Juliane (*Julianes Sturz in den Dschungel* [*Juliane cae en la selva*]), son asexuadas y su comportamiento apenas difiere del de los hombres. Cuando en la conversación que mantuvieron en 2007 en la Universidad de Pensilvania<sup>121</sup> Karen Beckman le pregunta por esta discriminación, Herzog acepta la afirmación y admite que no puede dar una respuesta convincente. Dice que cuenta las historias que entiende y con las que se siente cómodo, y que no es capaz de analizar este aspecto desde fuera de sí mismo. Lo considera un asunto muy simple y muy complejo a la vez y también plantea que no cree que Ingmar Bergman fuera capaz de responder por qué en casi todas sus películas las mujeres son los personajes centrales. Sin embargo, de la misma manera que no nos cuesta encontrar en la tradición teatral escandinava un estrecho vínculo entre las mujeres fuertes del cine de Bergman y los personajes femeninos de Henrik Ibsen y August Strindberg, cuyas obras el director sueco había llevado a escena en numerosas ocasiones, no es difícil hallar en Herzog los vestigios arraigados de una tradición eminentemente varonil. De hecho en esa misma entrevista lamenta la proliferación en el cine de Hollywood de actores de aspecto pubescente como Leonardo di Caprio o Brad Pitt y que el único actor varonil que quede es Clint Eastwood, de una estirpe que para él incluiría a Humphrey Bogart, Gary Cooper, John Wayne, Charles Bronson, Richard Widmark o Marlon Brando. No

---

<sup>121</sup> Esta conversación está editada en DVD: *On the Ecstasy of Ski-Flying: Werner Herzog in conversation with Karen Beckman*.

obstante, precisa que de estos actores no solo admira cierta fortaleza física, sino que representen personajes complejos con contradicciones y tormentos interiores.

La misma tradición que le impone protagonistas masculinos le lleva a plasmar la lucha interna y externa que emprenden sus personajes ante y contra los que detentan el saber y el poder; ante y contra una jerarquía, una normativa y un orden que les oprimen y les marginan. El ejemplo más ilustrativo - y más alemán - lo encontramos en su película *Woyzeck*, adaptación de la obra inconclusa y póstuma del dramaturgo Georg Büchner (1813-37), al que Herzog considera uno de sus autores de cabecera. El rodaje, que solo duró diecisiete días, se inició a los cinco días de finalizar el de *Nosferatu* para aprovechar al equipo, los permisos y, sobre todo, la fatiga de Klaus Kinski, que le serviría para transmitir oportunamente la extenuante desesperación del protagonista. Ubicada en Leipzig a principios del siglo XIX, narra la historia del soldado barbero Franz Woyzeck, sometido a constantes humillaciones y vejaciones por sus superiores, utilizado por su jefe inmediato como sirviente, increpado por ser padre de un hijo sin bautizar y objeto de oscuros experimentos por el médico del regimiento. La película describe la maldad, la tiranía y los abusos con los que la sociedad castiga a sus miembros más indefensos y débiles, y cómo la fuerte tensión mental y emocional del protagonista, ingenuo y de mente frágil, le lleva a la locura. En esta descripción de un mundo de maldad, en el que está ausente la misericordia, la religión se erige en un pretexto adicional para hacer más lacerante y degradante la desgracia de Franz, y el racismo antisemita empieza a cobrarse víctimas a través de la marginación y la estigmatización, como vemos en el caso de un vendedor de antigüedades.

Recurrimos a *Woyzeck* como ejemplo de un conflicto generado en una sociedad de tradición alemana, pero también porque nos sirve para hablar de la voluntad de Herzog de legitimar el legado cultural alemán. En *El enigma de Gaspar Hauser*, lo

quisiera o no, plasmó una metáfora de la situación en la que se encontraban los jóvenes cineastas alemanes: abandonados, huérfanos, con ideas confusas sobre su identidad cultural y su socialización, intentando sacar algo en claro entre la mala imagen del padre (nazismo) y la supuesta buena imagen del padre adoptivo (los aliados). Una metáfora que puede extenderse a través de la imagen de Alemania descrita en la charla *Über das eigene Land (Acerca de mi patria)* que Herzog pronunció en 1984 como parte de una serie de conferencias en la que distintas personas reflexionaban sobre la identidad alemana:

“ (...) Allí yacía Alemania, como una enorme mujer, hermosa y en descanso, la pierna derecha estirada y la izquierda un poco doblada. El cuerpo y la cabeza yacían en un charco de sangre brillante; la cara miraba al cielo con una expresión muy abierta. Ambas manos estaban estiradas, las palmas hacia arriba, como si quisiera que todo el universo descendiera sobre ella como una suave lluvia. Alemania yació durante el resto del día, como si se hubiera desangrado hasta morir, y yo no volví a casa sino que me quedé guardándola. Allí se quedó, entonces, la tierra, Alemania, preparada, el rostro recogido, absolutamente en reposo, las tormentas internas expulsadas hacia fuera. Toda la maldad y todo el odio, todos los escombros y el terrible miedo que llenan el universo ahora han terminado para Alemania”<sup>122</sup>.

Esta imagen de la patria como la madre violada, mártir de la violencia y la maldad del mundo, se le apareció a Herzog, según cuenta en la charla, cuando en el verano de 1982 intentó recorrer a pie toda la frontera que rodeaba la Alemania dividida para invocar su reunificación. En este viaje, que no pudo concluir, había intentado emular la hazaña legendaria de Siegel-Hans, un chico al que, tras la guerra, buscaban

---

<sup>122</sup> Citado en Morgan, Peter, *A presence called... Germany: Personal History in the Construction of National Identity by Post-War German Intellectuals. Three Case-Studies*, Journal of European Studies, vol. 26/3, September 1996.

por contrabando tanto las fuerzas locales como las de ocupación, y que milagrosamente aparecía en una u otra cima de los dos picos que cercaban el valle donde se encontraba su pueblo. En su huida, Siegel-Hans subía a uno de los picos, el Geigelstein, desde el que hacía sonar una trompeta, pero cuando sus perseguidores llegaban allí, hacía sonar su trompeta desde el otro pico, el Spitzstein. Era una hazaña que a Herzog le impresionaba cuando era niño porque para pasar de un pico a otro, Siegel-Hans debía o bien pasar por el pueblo ocupado que estaba lleno de vigilantes, o bien recorrer toda Alemania sin pasar por el pueblo para llegar al otro pico desde el otro lado. A ojos de Herzog, el héroe lo hacía por el camino largo que recorría todo el país y que él quiso reproducir.

El texto de Peter Morgan que analiza la charla citada de Herzog pone de manifiesto dos aspectos significativos de la relación del cineasta con el periodo más siniestro de la historia reciente de su país. Por un lado, en su visión de Alemania como una mujer-madre violada y agredida, Herzog no contempla que dicha agresión provenga de dentro, “del padre”, sino de fuera, y no designa responsabilidades directas de cara a lo acontecido. De hecho, atribuye al universo entero “toda la maldad y todo el odio, todos los escombros y el terrible miedo” que “ahora han terminado para Alemania”. Por otro lado, en su identificación con Siegel-Hans, el héroe popular despolitizado y rebelde que, al estilo de Guillermo Tell, desafía a los miembros de la ocupación, considera que la redención de Alemania resultará de acciones individuales al margen de contextos ideológicos o políticos. En definitiva, su sentimiento nacional es germánicamente trágico y enigmáticamente mítico. En este sentido, Morgan señala que Herzog pertenece a una generación cuyos primeros recuerdos son de fuego, devastación, ocupación y padres que huyen abandonando sus uniformes y sus armas en el pajar del pueblo en su camino hacia las montañas. No han conocido un mundo prebélico que idealizar, de



manera que sus anhelos de redención tienen que ver con la recuperación de una identidad alemana que encuentra su expresión a través de un legado cultural.

Ante este panorama, y para encontrar sus raíces como cineasta y narrador alemán, Herzog escogió las que para él eran la mejor película y la mejor obra de teatro alemanas de todos los tiempos<sup>123</sup> - *Nosferatu* (Murnau, 1922) y *Woyzeck* (Büchner, 1836-37) - y las adaptó. En el caso de *Nosferatu*, Herzog quiso ser fiel a su referente, del que admiraba la dimensión humana del personaje y la visión espacial y cósmica del director<sup>124</sup>. Conservó la estructura de la película, ajustándola a través de la repetición de motivos, añadió una introducción con imágenes rodadas en el museo de las momias de Guanajuato (México), cargadas de fatalidad, y un final que representaba el nacimiento del nuevo vampiro después de la destrucción del anterior. Recreó casi cada plano, cada palabra, incluso el montaje paralelo de la película de Murnau, utilizado para establecer conexiones psíquicas entre los personajes. En el caso de *Woyzeck*, se esforzó de la misma manera para respetar escrupulosamente la obra de Georg Büchner. “Tras hacer esto encontré en mí mi cultura”<sup>125</sup>.

Herzog también intentaría llevar a cabo dicha legitimación a través de otras películas. En *Corazón de cristal*, por ejemplo, recurrió a leyendas del folclore bávaro que se seguían contando cuando era pequeño<sup>126</sup>, y junto a *El enigma de Gaspar Hauser*, puede verse como una reformulación del *Heimatifilm*. Con *El gran éxtasis del escultor Steiner*, *Gashherbrum – la montaña luminosa* y *Grito de piedra* recuperaba un género únicamente alemán, el *Bergfilm* o película de montaña, que fue muy popular durante los años veinte y treinta, y que se caracterizaba por presentar a héroes solitarios que se

---

<sup>123</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, pp. 152 y 161.

<sup>124</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Nosferatu*.

<sup>125</sup> *Ibíd.*

<sup>126</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

enfrentaban con la naturaleza y sus propias pasiones. Este tipo de personaje es el que retrata en sus documentales *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*) y *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Juliane cae en la selva*), dos relatos con tintes épicos y románticos, típicamente germánicos, que narran las aventuras reales de dos alemanes excepcionales que tuvieron que poner a prueba sus dotes de resistencia para sobrevivir en la selva tras un accidente de avión.

Durante casi treinta años, Herzog esquivó el acercamiento directo a las realidades políticas e históricas del nazismo. La primera vez que trató el tema, aunque con cierta distancia, fue en la película de 1994 *Die Verwandlung der Welt in Musik* (*La transformación del mundo en música*). En ella se detallan los preparativos y ensayos para el festival de Richard Wagner en Bayreuth, e incluye entrevistas a Wolfgang Wagner, nieto del compositor, y a destacados directores de escena y de orquesta, a cantantes, escenógrafos y figurinistas, en las que se analizan los problemas y conflictos políticos que causó, no resueltos todavía, el empleo de la música de Wagner por parte de los nazis. Sin embargo, el mayor esfuerzo por subsanar dicha omisión lo realizó en su película *Invencible*, que centró fundamentalmente en la cuestión del antisemitismo. Tomó la historia real del forzado judío Siegmund Breitbart (Zishe), cuyo espectáculo ambulante representaba la fuerza, determinación y perseverancia de los judíos en un periodo en el que eran considerados débiles física y mentalmente, y mezcló a este héroe folclórico y especie de paradigma popular con Hanussen, un prestidigitador farsante, sin escrúpulos y manipulador que cree engañar a los nazis para conseguir de ellos establecer un Ministerio de las Ciencias Ocultas.

Como reacción a todas las películas que se regodeaban en la cuestión del Holocausto, y porque en el fondo se resiste a encarar el asunto, Herzog prefirió relatar una historia que acabara justo dos días antes de que Hitler tomara el poder. De esta

manera subrayaba el hecho de que para el proceso de deshumanización de los judíos fue necesario un tiempo previo a la Segunda Guerra Mundial, pero lo cuenta de una manera estilizada y a través de elementos visionarios y oníricos que transmiten que se encaminaban al desastre como seres hechizados.

Aunque Herzog rodó la mayor parte de sus películas fuera de Alemania, subyace siempre en sus personajes el dualismo alemán, esta vez sí típicamente bávaro, del héroe-víctima y el rebelde-santo. Asimismo su cultura se refleja en los lugares remotos a los que viaja. El rodeo por Grecia de las primeras películas (*Herakles*, *Signos de vida* y *Últimas palabras*) y la revisión del mito de Orestes en *My Son, My Son, What Have Ye Done* (*Hijo mío, hijo mío, pero ¿qué has hecho?*) remiten a la pasión germánica por lo helénico que también abrigaron Goethe o Nietzsche, entre otros. Y para hablar de su relación con África, que está presente en seis de sus películas (*Los médicos voladores de África Oriental*, *También los enanos empezaron pequeños*, *Fata Morgana*, *Cobra Verde*, *Woodaabe*, *Die Hirten der Sonne* [*Woodaabe, los pastores del sol*] y *Ecos de un reino oscuro*), podríamos aplicar alguna de las afirmaciones que Chinua Achebe escribió en *Una imagen de África: racismo en “El corazón de las tinieblas”*, de Conrad (1975):

“(…) proyecta la imagen de África como ‘de otro mundo’, la antítesis de Europa y, por tanto, de la civilización, un lugar donde la cacareada inteligencia y refinamiento del hombre son finalmente burlados”<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Achebe, Chinua, *Una imagen de África: racismo en El corazón de las tinieblas*, de Conrad (1975), incluido en Marzo, Jorge L. y Roig, Marc (eds), *Planeta Kurt . Cien años de El corazón de las tinieblas de Joseph Conrad*, pp. 39-56.

En términos generales se puede decir que las fantasías europeas sobre África revelan más de la cultura que genera esas fantasías que de las naciones o personas a las que representan. En el caso de Herzog, la confrontación con ese "otro mundo" le sirve para abordar cuestiones relativas al problema de la comunicación intercultural, a nuestra "inhabilidad para diferenciar el mundo tal y como lo imaginamos del mundo tal y como es"<sup>128</sup> y al dilema de cómo representar la penetración y el legado de los europeos en África.

Estas cuestiones también están presentes en las historias que ubica en Asia (*Jag Mandir: Das exzentrische Privattheater des Maharadschah von Udaipur* [*Jag Mandir: El excéntrico teatro privado del Marajá de Udaipur*]; *Lecciones en la oscuridad; Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland* [*Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia*]; *Little Dieter needs to fly* [*El pequeño Dieter necesita volar*]; *Wheel of Time* [*La rueda del tiempo*]; o *Rescate al amanecer*), en Sudamérica y Centroamérica (*Aguirre, la cólera de dios; La Soufrière; Fitzcarraldo; La balada del pequeño soldado; Grito de Piedra; Julianes Sturz in den Dschungel* [*Juliane cae en la selva*]; *Gott und die Beladenen* [*Dios y los que llevan la carga*]; *Pilgrimage* [*Peregrinación*]; *Ten Thousand Years Older* [*Diez mil años más viejo*]; o *The White Diamond* [*El diamante blanco*]), Norteamérica (*Stroszek; Cuánta madera roería una marmota...*; *Glaube und Währung* [*Fe y dinero*]; *Huie's sermón* [*El sermón de Huie*]; *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder* [*La salvaje y azul lejanía*]; *Teniente corrupto; My Son, My Son, What Have Ye Done* [*Hijo mío, hijo mío, pero ¿qué has hecho?*]; *Into the Abyss* [*En el abismo*]; o *From One Second to the Next* [*De un segundo a otro*]), Oceanía (*Donde sueñan las hormigas verdes*) o la Antártida (*The Wild Blue Yonder* [*La salvaje y azul lejanía*] o *Encuentros en el fin del mundo*).

---

<sup>128</sup> Prager, Brad, *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, pp. 174.

Herzog ofrece una visión exótica de los aborígenes de los continentes no europeos y plantea la relación entre los representantes de la gran cultura europea y los inocentes y simples nativos de, por ejemplo, *Aguirre, la cólera de Dios*, *Fitzcarraldo*, o *Donde sueñan las hormigas verdes*, desde un enfoque un tanto cínico. Sin embargo, también presenta el rechazo del europeo hacia el “extraño mundo” que le rodea, comportamiento que caracteriza a los conquistadores que viajan con Lope de Aguirre a través de la selva amazónica, como el principio de su fin.

Su fascinación por los paisajes, las tradiciones, rituales y lenguas de culturas diferentes a la suya o del pasado entroncan el trabajo de Herzog con el gusto romántico alemán. Esta afirmación le molestaría bastante, porque constantemente discute que le atribuyan dicha influencia o la del expresionismo. Considera que los europeos establecen dicha relación con su obra

“simplemente porque son los dos movimientos del arte alemán de los que han oído hablar, así que seguramente debo entrar fácilmente dentro de uno u otro. Echad un vistazo a lo que dije a Les Blank sobre la selva. Quien entienda el Romanticismo sabrá que no eran las palabras de un romántico. Y cuando se trata de los estadounidenses, que han sido en general buenos conmigo y con mis películas durante años, pero que no tienen muchos conocimientos de Romanticismo o de Expresionismo, la única pregunta que se plantean es ‘¿se alinea esta película con el nazismo o no?’”<sup>129</sup>.

Dichas asociaciones le incomodan porque cuestionan su trabajo y porque como autodidacta y anti-academicista le importuna el análisis teórico. No obstante, en ellas se advierte que sus ideas sobre el Romanticismo son vagas, por ejemplo cuando alega que lo que le dijo a Les Blank en el documental *Burden of Dreams* (1982) - sobre el

---

<sup>129</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 135-136.

accidentado rodaje de *Fitzcarraldo* - no son las palabras de un romántico. Cree que no lo son porque se refiere a la selva como un espacio obscuro, vil y rastrero y niega que la naturaleza sea armoniosa<sup>130</sup>. Considera que no la idealiza - que es lo que él entiende que caracteriza al artista romántico - y que este es un argumento capaz de echar abajo la relación que se establece entre su trabajo y el Romanticismo alemán. Por el contrario, en esas mismas declaraciones dice que ve la selva como

“un lugar inacabado. Es prehistórico. Lo único que le faltan son los dinosaurios. Es como una maldición que pesa sobre todo un paisaje. Y cualquiera que se adentre en ella compartirá dicha maldición, de manera que estamos condenados por lo que estamos haciendo aquí. Es una tierra que Dios, si existe, creó encolerizado”.

Y estas palabras sí revelan su afinidad con el movimiento:

“Por encima de todo, los románticos estaban interesados en un arte de asociación. Cuando A.W. Schlegel, inspirado por los metafísicos contemporáneos, llamó a la belleza ‘una representación simbólica del infinito’ en las conferencias sobre estética que pronunció en Berlín en 1801-1802, estaba indicando una manera especial de responder a una obra de arte, encontrando en su atractivo la sugerencia de una realidad más profunda y por lo demás insondable detrás de lo que se puede percibir”<sup>131</sup>.

Herzog siempre habla de reflejar lo inefable y por eso comparte con los románticos su percepción de lo sublime. Profundizaremos en esto al analizar el

---

<sup>130</sup> *On the Ecstasy of Ski-Flying: Werner Herzog in conversation with Karen Beckman*. Vídeo.

<sup>131</sup> Vaughan, William, *Romanticismo y arte*, p. 11.

tratamiento del paisaje en su cine. Pero por otro lado también comparte con ellos la elección de ciertos temas y motivos, como los que abordaremos a continuación.

#### II.4.2. La alienación y el delirio

“Siempre se trata de una imagen del ser humano. ¿Quién es el ser humano? ¿Cuál es nuestra crónica interna? ¿Cómo nos verán nuestros nietos? Tengo la sensación de que si queremos echar una mirada realmente profunda, solo es posible si uno se aproxima a los márgenes extremos”<sup>132</sup>.

El término *alienación* se emplea con distintos sentidos en diversas disciplinas, como la Medicina, la Psicología, la Filosofía, la Sociología o las Ciencias Políticas, y existe un debate acerca de su validez científica ya que el concepto adolece de cierta ambigüedad. No obstante, lo consideramos apropiado para aplicarlo a la temática de Herzog. Para referirnos a su significado nos basta con acudir a su sentido etimológico: *alienación* deriva del latín *ālīēnātio*, *-ōnis* (*enajenación*), procedente a su vez del adjetivo *ālīēnus* (*ajeno, que pertenece a otro, de otro / extraño a uno*)<sup>133</sup>. En este sentido, los personajes de las películas de Herzog siempre son ajenos con respecto a un supuesto centro que sería la sociedad, las existencias ordinarias y la norma. Son extremos, marginales, *outsiders* y se encuentran en los límites que definen lo humano, porque en el fondo el verbo *alienar*, o *enajenar*, en su sentido más simple, designa una forma de deshumanización, de negación de lo humano. A su vez esta alienación se

---

<sup>132</sup> Declaración de Werner Herzog en el documental *Hasta el final y un poco más allá. El mundo extático del cineasta Werner Herzog*, de Peter Buchka (R.F.A., 1988, 60’).

<sup>133</sup> Diccionario Vox Latino –Español.

refleja en dos tipos de personajes: alienados activos - los megalómanos -, y alienados pasivos - los desvalidos y las víctimas -.

Entre los megalómanos estarían los siguientes personajes: Stroszek en *Signos de vida*; el músico que se niega a volver a hablar de *Últimas palabras*; el conquistador español Lope de Aguirre en la película *Aguirre, la cólera de Dios*; el campeón de saltos de esquí que desafía la gravedad, Walter Steiner, en *El gran éxtasis del escultor Steiner*; el dueño de la vidriería de *Corazón de cristal*, que llegará a cometer un asesinato para recuperar la fórmula del cristal rubí, sin el cual cree que su vida y el mundo corren peligro; el personaje de *La Soufrière* que no quiere abandonar la isla de Guadalupe aunque vaya a entrar un volcán en erupción; el codicioso telepredicador norteamericano Dr. Gene Scott de *Glaube und Währung (Fe y dinero)*, que se enfurece con los telespectadores porque no le donan suficiente dinero; *Fitzcarraldo*, con su afán de transportar un barco por una montaña para llevar la ópera a la selva; el decidido y temerario alpinista Reinhold Messner en *Gasherbrum – La montaña luminosa*; *Cobra Verde*, el criminal tratante de esclavos; el infame Bokassa en *Ecos de un reino oscuro*; los escaladores de *Grito de piedra*; el que afirma ser Jesucristo y el que proclama que tiene poderes en *Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland (Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia)*; el gran compositor *Gesualdo*, que asesinó brutalmente a su mujer, el amante de esta y a su hijo, y que taló un inmenso bosque para protegerse de los que allí se escondían y le acechaban; los peregrinos de *Pilgrimage (Peregrinación)* y de *Wheel of Time (La rueda del tiempo)*; el propio Klaus Kinski en el documental *Mi enemigo íntimo*; Hannusen, el prestidigitador sin escrúpulos que pretende engañar a los nazis en *Invencible*; Graham Dorrington, el ingeniero que quiso sobrevolar la selva en la máquina voladora que había inventado en *The White Diamond (El diamante blanco)*; Timothy Treadwell, el amante de los osos



que creyó encontrar en ellos su redención en *Grizzly Man*; o el Orestes contemporáneo al que la iluminación religiosa le lleva a asesinar a su madre en *My Son, My Son, What Have Ye Done* (*Hijo mío, hijo mío, pero ¿qué has hecho?*).

Herzog ni diviniza ni satiriza a estos megalómanos, que en muchos casos viven la vida peligrosamente. Pero le fascinan. Incluso admite que nunca ha hecho una película sobre alguien que de alguna manera no le gustara, le conmoviera o le atrajera. Por ejemplo, cada vez que viajaba a Estados Unidos sintonizaba de manera casi adictiva el canal de televisión en el que aparecía el telepredicador Dr. Gene Scott. Le parecía despreciable, pero se quedaba hipnotizado viéndole, y acabó haciendo con él la película *Glaube und Währung* (*Fe y dinero*)<sup>134</sup>. Por otro lado, al propio Michael Perry, el condenado a muerte por tres asesinatos “nihilistas” (en palabras de Herzog) de *Into the Abyss* (*En el abismo*), Herzog le dijo que aunque estuviera haciendo una película sobre su historia y se posicionara en contra de la pena de muerte, no tenía por qué gustarle, pero que quería “entrar en el corazón de cada una de esas personas y tratar de examinar los abismos del alma humana”<sup>135</sup>.

En relación a esta fascinación, hay un momento bastante sentimental en la película *Mi enemigo íntimo*, que documenta su particular relación con Kinski. Aparecen en pantalla las imágenes de la escena final de la película *Aguirre, la cólera de Dios*, cuando todos han muerto y Kinski-Aguirre lanza una pregunta a la nada tras el clímax de su monólogo: “¿Quién está conmigo?”. Kinski queda en primer plano buscando la respuesta y esta llega de la voz en *off* de Herzog: “Yo estaba con él”. Probablemente Herzog se pone de parte de estos megalómanos y les da voz porque el *statu quo* se la niega. Y quizá también porque, aunque no legitime los actos de estos personajes, conoce de primera mano el fuego que les quema en su interior. De hecho, podríamos incluir al

---

<sup>134</sup> Herzog on Herzog, pp. 167-168.

<sup>135</sup> Navas Valdés, Beatriz, *Entrevista a Werner Herzog (Invitado de honor)*, p. XXI.

propio Herzog de *Portrait Werner Herzog*, de sus obras literarias *Del caminar sobre el hielo* y *La conquista de lo inútil*, de los audio-comentarios que incluye en los DVDs de sus películas o de las entrevistas que concede, en esta lista de megalómanos. Herzog como ser doliente, del que dicen que lleva el arte hasta sus últimas consecuencias<sup>136</sup>, como en el desacreditado caso del rodaje de *Fitzcarraldo*, o que se presupone una especie de profeta capaz de ayudar al espectador a vislumbrar en sus películas una esencia profunda del mundo a la que ordinariamente no accede; que se come su propio zapato delante de una cámara tras perder una apuesta con Errol Morris y que se acerca más de lo que debiera a un volcán a punto de explotar para rodar *La Soufrière*; que va andando desde Múnich a París para salvar la vida de Lotte Eisner y que intenta recorrer a pie toda la frontera de las dos Alemanias para invocar su reunificación; que dice que le gusta la idea “de simplemente desaparecer, caminar, salirse del camino y continuar hasta que no quede ningún camino que seguir”<sup>137</sup> y que se identifica con el personaje de la última secuencia de *Corazón de cristal*, que vive en el confín del mundo habitado, donde no ha llegado la noticia de que la Tierra es redonda y cree aún que el océano termina en un abismo sin fondo, y que decide ir al límite del mundo para ver si en verdad hay allí un abismo<sup>138</sup>.

Según Deleuze, que analiza las ideas de lo Pequeño y lo Grande en el “cine de acción de Herzog” en un capítulo de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1983),

“el hombre de la desmesura frecuenta un medio también desmesurado, y concibe una acción tan grande como el medio. [...] La acción no es requerida por la situación, es una

---

<sup>136</sup> “Production notes” del DVD de la película *Corazón de cristal*. Mark Wickum. Anchor Bay Entertainment inc. 2001.

<sup>137</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 193.

<sup>138</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

empresa alocada, nacida en la cabeza de un iluminado y que parece ser la única que puede igualar al medio entero. O más bien la acción se desdobra: está la acción sublime, siempre más allá, pero ella misma engendra una acción diferente, una acción heroica, que por su cuenta se enfrenta con el medio, penetrando lo impenetrable, franqueando lo infranqueable. Hay, por tanto, a la vez una dimensión alucinatoria en que el espíritu actuante se eleva hasta lo ilimitado en la Naturaleza, y una dimensión hipnótica en que el espíritu afronta los límites que la Naturaleza le opone”<sup>139</sup>.

Por ejemplo, en *Aguirre, la cólera de Dios*, la acción heroica sería el complicado descenso por los rápidos del río entre una selva hostil, y la acción sublime lo que incita su rebelión contra el rey y su ambición de cambiar el rumbo de la Historia. En el caso de *Fitzcarraldo*, la acción heroica y desmesurada de pasar un barco a través de una montaña es consecuencia de la acción sublime de convertir la selva en templo de la ópera. Y en ambos casos la dimensión de la acción sublime podría equipararse a la inmensa selva en la que se adentran.

Pero Deleuze señala una doble vertiente, y en paralelo a esta “Idea de lo Grande” está la “Idea de lo Pequeño”, donde cabrían los alienados pasivos, los desvalidos y las víctimas. Por un lado estarían los alienados culturales, que no se pertenecen a sí mismos, sino a otros, ya que actúan forzados por una imposición que viene desde fuera, como fuerzas sociales impersonales que no controlan y de las cuales a veces ni siquiera son conscientes, que los constriñen a actuar de manera no acorde a su naturaleza, persiguiendo objetivos que no les son propios. Entre ellos están los personajes de *También los enanos empezaron pequeños*; *Gaspar Hauser*; Bruno S. en *Stroszek*, que pasa de la cárcel a la decepción del sueño americano; *Woyzeck*, el hombre sometido y humillado siempre rebajado a su propia Pasión; los niños que luchan en la guerra de

---

<sup>139</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 259.

Nicaragua de *La balada del pequeño soldado*; los aborígenes australianos que tienen que defender su tierra de los bulldozers en *Donde sueñan las hormigas verdes*; los creyentes y supersticiosos rusos de *Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland* (*Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia*); los centroamericanos sometidos a la Iglesia Católica de *Gott and die Beladenen* (*Dios y los que llevan la carga*); Zische Breitbart, el inocente forzado judío que vive en el Berlín de la ascensión del nazismo, en *Invencible*; o Michael Perry y Jason Burkett, condenados a muerte y a cadena perpetua respectivamente en *Into the Abyss* (*En el abismo*).

Por otro lado, estarían los discapacitados, como los niños con terribles malformaciones de *Futuro limitado* o los ciegos sordomudos de *El país del silencio y la oscuridad*; y las víctimas de un accidente como Dieter Dengler, el piloto cuyo avión es derribado durante la guerra de Vietnam y al que hacen prisionero y torturan en *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*); o Julianne Köpcke, la chica de diecisiete años que sobrevive a un accidente de avión en plena selva del Perú en *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Juliane cae en la selva*).

Los alienados pasivos no son “conquistadores de lo inútil”, sino

“seres inutilizables. Ya no son iluminados, sino débiles, idiotas. Los paisajes se adelgazan o se achatan, se vuelven tristes y sombríos, incluso tienden a desaparecer. Los seres que los frecuentan ya no disponen de visiones sino que parecen reducidos a un tacto elemental [...] y marchan a ras de tierra, siguiendo una línea imprecisa que no les concede una pausa, un resto de visión, más que entre dos sufrimientos, al ritmo de sus pasos o de sus pies monstruosos”<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Ibíd., p. 259-260.

A pesar de sus características opuestas los alienados activos y pasivos de Herzog están más cerca entre ellos que de los “adaptados” de la sociedad. Incluso Herzog los pone en contacto a través de sus películas: Stroszek es el nombre de uno de los que se extralimitan (el protagonista de *Signos de vida*) y también el de un perdedor, el de la película que lleva este nombre por título; y Klaus Kinski interpreta tanto a superhombres (*Aguirre, Fitzcarraldo*) como a una víctima (*Woyzeck*). *Nosferatu*, por otro lado, representa a ambos a la vez:

“superior a los seres humanos por sus poderes sobre la muerte, pero menos que los seres humanos por ser un exiliado del tiempo y de la vida corriente, deseando formar parte de lo cotidiano y ordinario precisamente por no formar parte de ello”<sup>141</sup>.

“Y he aquí a lo Pequeño entablando con lo Grande una relación tal que las dos Ideas se comunican y, permutándose, forman figuras. El sublime proyecto del iluminado fracasaba en la gran forma, y toda la realidad pasaba a lo achacoso: Aguirre acaba solitario sobre su balsa enlodada teniendo por única raza una camada de monos; Fitzcarraldo ofrecía como último espectáculo una mediocre compañía operística cantando ante un escaso público y un cerdito negro; [...] pero, inversamente, los achacosos que marchan en la pequeña forma tienen tales relaciones de tacto con el mundo que hinchán e inspiran la imagen misma, como cuando el niño sordomudo toca un árbol, un cactus [se refiere a la película *El país del silencio y la oscuridad*], o cuando Woyzeck, al contacto de la madera que está cortando, siente ascender las potencias de la Tierra. Y esta liberación de valores táctiles no se contenta con inspirar la imagen: la entreabre, y reintroduce en ella vastas visiones alucinatorias, de vuelo, de ascensión o de travesía, como el esquiador rojo en *El país del silencio y la oscuridad*, o los tres grandes sueños de paisajes de *El enigma de Gaspar Hauser*. También aquí, pues, se asiste a un desdoblamiento análogo al de lo sublime; y todo lo sublime vuelve a hallarse al lado de lo Pequeño”<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Elsaesser, Thomas, *New German Cinema*, p. 221.

<sup>142</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 261.

Como en Platón, lo Pequeño se equipara con lo Grande y Herzog demuestra que ambas ideas son la misma cosa.

La dimensión existencial de todos estos personajes tiene que ver con su rebelión: se marcan un objetivo desmesurado que creen que dará sentido a su existencia o luchan por la supervivencia en un entorno hostil. En el primer caso, su rebelión suele adoptar la forma del delirio. En el concepto de delirio de nuevo aparece, como en el de alienación, la idea de rebasar un límite. *Delirio*

“toma su nombre de una metáfora campesina, del acto de *de-lirar*, del sobrepasar la *lira* o porción de tierra comprendida entre dos surcos. La idea de salir del sembrado engloba dos connotaciones fundamentales: el exceso y la esterilidad. Como Ulises, que araba la arena para fingirse loco, el delirante se afana inútilmente por cultivar un suelo que no da fruto, volviendo la espalda a los fértiles campos de la razón”<sup>143</sup>.

En este caso el límite lo establece la razón, que se define mediante los atributos de orden y verdad de acuerdo a los criterios comunes de determinada sociedad. Así pues, el delirante es un “extravagante”, que vaga más allá de los límites de lo razonable y entra en los campos de la irracionalidad, el absurdo, el error y el caos.

Encontramos ejemplos de delirio en los megalómanos de Herzog, en sus viajeros y exploradores, y en la plenitud excesiva de los creyentes y predicadores religiosos que aparecen en varias de sus películas: *Glaube und Währung* (*Fe y dinero*), *Huie's Sermon* (*El sermón de Huie*), *Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland* (*Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia*), *Gott and die beladenen* (*Dios y los que llevan la carga*), *Pilgrimage* (*Peregrinación*) y *Wheel of Time* (*La rueda*

---

<sup>143</sup> Bodei, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, p. 9.

*del tiempo*). Como aquellos, los creyentes y predicadores religiosos desconfían de la realidad dada y también quieren desbordarla, sin embargo, a diferencia de ellos, cuentan con una “verdad” de reminiscencias históricas y culturales que, pese a la evidencia de su irracionalidad, les legitima. En cuanto delirio colectivo consentido, organizado, controlado y teológicamente racionalizado, la religión permite que representaciones irreales convivan con otras reales, y que el individuo se libere de angustias no identificadas. No obstante, sus creencias lo mantienen permanentemente amenazado por el temor a Dios. Por lo tanto, al delirio de la fe le suma el delirio de los ritos que se ejecutan para obtener la gracia de Dios. Las ceremonias y expresiones rituales son las que verdaderamente interesan a Herzog, que las muestra en toda su extravagancia, prescindiendo de discusiones de carácter teológico, en las películas citadas.

En 1980 Herzog rueda en Estados Unidos *Glaube und Währung (Fe y dinero)* y *Huie's Sermon (El sermón de Huie)* en torno a las figuras de dos predicadores antitéticos. El Dr. Scott de la primera pasa horas delante de la cámara como conductor del programa televisivo *Festival of Faith (Festival de la fe)* e interpela agresivamente a los telespectadores para que ingresen dinero en su cuenta a cambio de la salvación de su alma. La película refleja principalmente el carisma de un charlatán que sabe utilizar la religión como una forma más de *show business*. Por el contrario, Huie predica a gritos contra la corrupción de la sociedad occidental y la pérdida de valores, y conduce una ceremonia cristiana en una iglesia pequeña de Brooklyn. Es como una estrella del soul cuyo apasionado sermón va *in crescendo* hasta acabar en un fervoroso cántico que embriaga, como en un rito de raíces africanas, a un participativo y extasiado público.

*Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland (Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia)* explora el renacer de la fe y la superstición en una nación que había pretendido borrarlas del mapa. A través de la película asistimos a

la proliferación en la nueva Rusia de extremas y pintorescas ceremonias colectivas de bautismo, sanación y exorcismo; conocemos a brujos, sanadores y redentores a los que esperaban como si fueran hijos pródigos y escuchamos relatos míticos compartidos como el de una ciudad hundida bajo un lago helado o el de una colina que vuelve ciego a quien se atreve a cortar un pino de sus laderas.

En *Gott and die Beladenen (Dios y los que llevan la carga)* y *Pilgrimage (Peregrinación)* Herzog aborda la cuestión de las peregrinaciones cristianas y en *Wheel of Time (La rueda del tiempo)* recoge una peregrinación budista. En el primer caso Herzog manifiesta un punto de vista crítico, ya que ataca la intromisión violenta de la cristianización en las culturas precolombinas, pero en los otros dos casos su punto de vista es más respetuoso, y aunque no puede evitar mostrar cierto escepticismo religioso, deja que las escenas de devoción masiva hablen por sí mismas. En concreto, es interesante la película *Wheel of Time (La rueda del tiempo)*, rodada en India durante la ceremonia del Kalachakra - celebrada en honor de la iluminación de Buda -, porque evidencia lo que más atrae a Herzog de los ritos religiosos. Por un lado, está una experiencia física y psíquica del viaje espiritual del peregrino que se parece mucho a sus propios viajes a pie por Europa. En la película aparece un monje que ha caminado postrándose y levantándose ininterrumpidamente cerca de cinco mil kilómetros a lo largo de tres años y medio para acudir a la ceremonia. Por el esfuerzo de superación del ser humano que representa, Herzog nos presenta su martirio como admirable. Por otro lado, está la iconografía religiosa relacionada con el viaje y que en este caso está figurada por un gran mandala que elaboran con arena y que se borrará cuando acabe el ritual. El Dalai Lama le explica a Herzog que es la representación de la visualización interior de la rueda del tiempo. Esta idea de una iconografía reveladora de imágenes del interior del ser humano entronca directamente con la búsqueda obsesiva de Herzog de



paisajes e imágenes que hagan visible una “verdad” inefable, que él llama “extática”, a la que no accedemos ordinariamente. De esta búsqueda hablaremos cuando ahondemos en las características de su estilo.

### **II.4.3. El trauma y el fracaso**

Herzog se ha inspirado casi siempre en personajes, grupos de personas o etnias, que han existido o existen realmente, extraídos de la Historia (Lope de Aguirre, Gaspar Hauser, Fitzcarraldo, Cobra Verde, Bokassa, Gesualdo, Hannusen y Siegmund Breitbart, entre otros) o de la actualidad (Fini Straubinger, Walter Steiner, Reinhold Messner, Dieter Dengler, Julianne Köpcke, Timothy Treadwell, Michael Perry y Jason Burkett, entre otros). Como ya hemos comentado, él simplemente quiere contar buenas historias, pero parece que estas solo las encuentra en los dramas de las personas inadaptadas. Probablemente, como dice Antonioni con respecto a *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), “si hubiera escogido a una mujer adaptada normalmente, ya no habría drama; el drama está relacionado con los inadaptados”<sup>144</sup>. Esta idea de inadaptación guarda relación con la alienación de la que hemos estado hablando y a su vez con experiencias traumáticas y de fracaso.

En la obra de Herzog, y nos atrevemos a decir que en su representación personal del mundo, el dolor físico, psíquico o emocional forma parte de los “ritos de paso” de la vida del ser humano, como en las culturas primitivas donde la superación de un ritual especialmente doloroso demostraba que un joven alcanzaba la edad adulta. Así, los

---

<sup>144</sup> Sarris, Andrew (ed.), *Entrevistas con directores de cine*, p. 28.

personajes de las películas de Herzog, y él mismo, han tenido que pasar por experiencias traumáticas (guerras, torturas, accidentes, supervivencia en entornos hostiles, duros entrenamientos físicos, privaciones, humillaciones...) para ser dignos de exponerse al mundo. El tamaño de sus héroes casi se mide por la dificultad que de deben superar.

Como no podía ser de otra manera, siendo un alemán nacido en 1942 que creció y jugó entre edificios y almas en ruinas, el trauma de la guerra aparece en su obra desde el principio. Ya está presente en su segundo cortometraje, *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (*La defensa sin precedentes del fuerte Deutschkreutz*), y en su primer largometraje, *Signos de vida*. La historia de esta película se desarrolla en una isla griega durante la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, no es ninguna guerra en particular la que le interesa mostrar a Herzog, sino la gestión psicológica de las fantasías generadas en torno a un conflicto. En ambas obras los personajes principales esperan un ataque inminente que no llega y la fantasía de un enemigo al acecho se hace tan poderosa que acaban por perder la razón y atacar a la nada con humo y fuegos artificiales. Como si fueran quijotes contemporáneos, la posibilidad de un ataque ha bastado para que ellos mismos provoquen el estallido de violencia. Ambos son casos de traumas indirectos de la guerra, como podría considerarse también el de *Woyzeck*, que no participa en una guerra, pero forma parte de un ejército constituido como extensión de ella y en cuya jerarquía se cometen abusos que atormentan al protagonista hasta desatar su locura.

Otras películas sí tratan el trauma de guerras concretas, pero al hacerlo a través de las experiencias de víctimas particulares, el contexto histórico se universaliza. Por ejemplo, en 1984 Herzog viajó a la selva de Nicaragua, cerca de la frontera con Honduras, para tratar el conflicto entre un ejército clandestino, los Misura, y los

sandinistas, y cómo este afectaba a los indios misquitos, la población nativa de la zona. De ahí surgió la película *La balada del pequeño soldado*, que a Herzog le costó la acusación de “lacayo de la CIA” porque la imagen de los sandinistas salía más perjudicada que la de la Contra en los años en que la CIA financiaba a esta para derrocar al gobierno de Nicaragua<sup>145</sup>. Su intención no era que el espectador se identificara con un bando u otro, si acaso, su posición era *proindia*<sup>146</sup>, sino denunciar el reclutamiento de niños como soldados. Para hacerlo utilizó al periodista Dennis Reichle, que figura como co-director de la película y que ejerció de interlocutor con los niños y demás personas que aparecen. Reichle tenía un especial interés en concienciar sobre la ilegitimidad moral de dicho reclutamiento pues cuando tenía 14 años él mismo fue reclutado en Berlín para luchar contra los rusos en la etapa final y más desesperada de la guerra. “También creíamos que teníamos un país que salvar”, dice, y añade: “A estos niños ya los veo muertos.” Tras estas palabras, las imágenes de “pequeños soldados” cantando mientras sujetan en sus brazos armas más grandes que ellos se vuelven pavorosas.

En *Lecciones en la oscuridad*, *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*), y *Rescate al amanecer*, versión *ficcionada* de la anterior, el trauma de la guerra aflora en todo su espanto a través del cautiverio y la tortura. En la primera, tras sobrevolar un mar de petróleo y los pozos destrozados e incendiados del Kuwait post-Guerra del golfo de 1990-91, la cámara desciende a tierra, entra en una sala de tortura abandonada y exhibe una mesa llena de aparatos cotidianos (una botella de cristal rota, unos alicates, unas pinzas, un cuchillo, una tostadora, etc.) que no cuesta nada identificar como instrumentos de martirios inconcebibles. Basta esta mesa de muestras para que el espectador se acongoje y enmudezca, como la mujer que aparece

---

<sup>145</sup> Weinrichter, Antonio (ed.), *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, p. 127.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 128.

inmediatamente después, que ha perdido a sus hijos (probablemente tras su paso por una sala similar) y con ellos la capacidad del habla, según explica con gestos de sus manos “que entendemos demasiado fácilmente<sup>147</sup>”; o como el niño, que lloraba lágrimas negras y que “ya no quiere hablar”, según explica su madre que le sujeta en brazos. No hacen falta testimonios en primera persona, ni recreaciones de ningún tipo, para concebir el horror que allí se ha dado.

Sin embargo, sí aparecen recreaciones en las otras dos películas citadas, que, en forma de documental y de ficción, ponen en escena el periodo en que el piloto de EE.UU., Dieter Dengler, estuvo cautivo en Laos después de que derribaran su avión en los prolegómenos de la Guerra de Vietnam. En el documental, en localizaciones similares a los escenarios de su captura, Dengler narra las torturas, enfermedades y hambre que padeció. Incluso, un grupo de extras representa a sus captores *vietcongs* y le conducen a través de la selva con las manos atadas tras la espalda tal y como aconteció treinta años antes. Innegablemente su relato es terrible, pero a diferencia de *Lecciones en la oscuridad*, el efecto en el espectador es sobre todo de perplejidad pues Dengler se muestra risueño y locuaz. El tiempo transcurrido parece haber anestesiado los recuerdos y hasta los síntomas del trauma resultan cándidos: Dengler ha llenado las paredes de su casa con cuadros de puertas abiertas y cada vez que encuentra una, la abre y cierra varias veces por el valor que otorga al hecho mismo de poder hacerlo. También almacena una gran provisión de comida bajo el suelo de su cocina para evitar una posible situación de privación en el futuro. La enseña orgulloso, importándole poco que pueda resultar una medida extravagante.

Herzog admira a Dengler por ser un tipo duro que ha resistido una situación extrema. Pero, sobre todo, por revivir su experiencia sin afectación ni victimismo. Es un

---

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 148.

tipo de actitud que también destaca de los personajes de otras películas. Precisamente, Herzog inicia *Ecos de un imperio oscuro* con la lectura de una supuesta carta que le envía el periodista Michael Goldsmith, en la que este le pide que por favor no le muestre como un mártir por haber sido sometido a torturas por el mismo Bokassa y sus soldados. Goldsmith, que en esta película es el encargado de guiar al espectador a través de sus entrevistas con distintas personas cercanas al dictador centroafricano, escribe a Herzog que vivió aquello con calma y que observaba su situación desde fuera, casi como un científico interesado en averiguar cuánto más lejos podrían llegar sus captores.

También encontramos otro ejemplo de indolencia en la película *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Juliane cae en la selva*). Su protagonista, Juliane, tenía diecisiete años cuando se convirtió en la única superviviente de un accidente aéreo, y de ella impresiona tanto la valentía e inteligencia con la que se desenvolvió en la selva durante once días hasta que logró llegar a una zona habitada, como la modestia con la que asume la experiencia. De hecho, Juliane nunca quiso darle mucha importancia al suceso y no entendió muy bien el ruido mediático que se generó en su momento en torno a ella. Sin embargo, Herzog sí se la da porque a punto estuvo de ser víctima de la misma tragedia. Lo cuenta al inicio de la película: él, su esposa y parte del equipo de rodaje de *Aguirre* iban a coger el mismo vuelo que Juliane ese mismo día de 1971, pero afortunadamente se quedaron en tierra porque había *overbooking*. Volaron otro día, de modo que mientras ella se debatía entre la vida y la muerte en plena selva, muy cerca, Herzog rodaba *Aguirre*. Esta coincidencia permite que el propio Herzog, salvado por el azar, sea parte del trauma y que la película pueda verse como “una poética meditación sobre los destinos cruzados”<sup>148</sup>.

Como le ocurrió a Juliane y a Herzog, la propia supervivencia se convierte a

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*, p. 298.

veces en trauma porque otros no han sobrevivido. En *Gasherbrum, la montaña luminosa*, el estoico alpinista Reinhold Messner rompe a llorar desconsoladamente, en su único momento de flaqueza de la película, cuando Herzog le pregunta cómo reaccionó su madre cuando le dio la noticia de que su hermano Günther había fallecido en el desafortunado descenso del Nanga Parbat que iniciaron juntos. También llora el ingeniero Graham Dorrington en *The White Diamond (El diamante blanco)* cuando rememora la muerte de su amigo, documentalista y operador de cámara, Dieter Plage, en la primera prueba de vuelo del dirigible que él había diseñado. A lo largo de la película, la culpa aflora en varias ocasiones y se hace evidente que atormenta a Dorrington. Quizá, tanta emotividad por parte de Dorrington, es lo que provoca que Herzog, al contrario que en los casos anteriormente señalados, pierda cierto interés y admiración por él. De hecho, a partir de la segunda mitad de la película, el cineasta pasa a centrar su atención en otro personaje que le resulta más fascinante y que se convierte en la segunda figura protagonista: el rastafari Marc Anthony, un nativo de la Guayana que les está ayudando a hacer volar de nuevo el dirigible, traumatizado por estar lejos de sus familiares desde hace muchos años, pero conforme con lo que la vida le depara.

La culpa por el asesinato de su mujer y el amante de esta, también tortura al príncipe Carlo Gesualdo en la película *Gesualdo, Tod für fünf Stimmen (Gesualdo, Muerte para cinco voces)*. Aunque quedara libre de responsabilidad porque las costumbres de la época justificaban un acto así en caso de adulterio, vivió atormentado hasta el día de su muerte por un posible castigo de la justicia divina. Para expiar sus culpas se sometía a prácticas masoquistas con escenas de flagelación con muchachos, para según él, expulsar a los demonios. Después de una de estas sesiones se le encontró muerto.

Sin duda, el trauma del accidente y la culpa alcanzan su mayor magnitud en su

última obra audiovisual hasta el momento, *From One Second to the Next* (*De un segundo a otro*), realizada como parte de una campaña de concienciación y centrada en cuatro accidentes de coche, de consecuencias fatales, resultados de enviar mensajes con el móvil mientras se conduce. Herzog encuadra con su cámara los rostros de las víctimas, perpetradores y familiares, y les pide que describan en detalle lo que pasó y las secuelas. El resultado es inquietante por los testimonios en sí mismos, pero también porque uno de los accidentes se erige como metáfora de una civilización desbocada que arrolla los vestigios de civilizaciones pasadas: mientras envía un mensaje innecesario por el móvil, un joven arrolla con su coche el carro de caballos en el que viajan los cuatro hijos de una familia Amish y mata a sus ocupantes.

El desarraigo es otra forma de trauma que transita de manera recurrente por la obra de Herzog. El personaje de *Últimas palabras* se niega a hablar porque le obligan a abandonar su isla, donde están sus raíces; como están en la isla Guadalupe las del protagonista de *La Soufrière*, que no quiere abandonarla aunque un volcán esté a punto de entrar en erupción. Gaspar Hauser padece un desarraigo múltiple: en primer lugar por el atroz cautiverio al que le someten desde su nacimiento hasta los dieciséis años, y en segundo lugar, al ser arrojado a un mundo civilizado que le impone una adaptación. También los aborígenes y las culturas que se resisten a la occidentalización de muchas de sus películas sufren el desarraigo al tener que adaptarse a nuevas formas de civilización que desprecian sus tradiciones. Herzog incluso reivindica que se luche por impedir la extinción de una lengua aunque apenas la hablen unos pocos de la misma manera que se lucha por impedir que se extingan ciertos especímenes de la fauna y la flora del planeta.

Sin embargo, “el dolor de estar en el mundo” no es sólo consecuencia de las relaciones más o menos perversas que se establecen entre los seres humanos, o de verse

en situaciones extremas en que pelagra la supervivencia. El hecho en sí mismo de ser humano, de vivir en un cuerpo, puede ser traumático. Lo es para los discapacitados físicos y mentales que aparecen en muchas de sus películas, como los protagonistas de *Futuro limitado* o *El país del silencio y la oscuridad*, y para los contrahechos, corcovados o débiles que marchan por sus historias, como el mismo Aguirre, Gaspar Hauser, Stroszek, Nosferatu, o los personajes del principio y el final de *Cobra Verde*. También lo es para los atletas, alpinistas, exploradores y peregrinos de los que hemos hablado, cuyo cuerpo se convierte en una rémora para alcanzar sus metas. Y también para aquellos que zarpan hacia el naufragio de la mente y sustituyen el mundo real por uno acorde con sus propios deseos que pueda redimirle, como Timothy Treadwell en *Grizzly Man*.

El hombre es un lobo para el hombre, pero la naturaleza, dios o el azar, también son lobos para el hombre, al que abandonan y torturan a su gusto. Al capricho de ellos, nacemos y morimos y atravesamos “un valle de lágrimas” en el que la esperanza parece otro delirio. Quien, resolviéndose desesperadamente, emprende una rebelión contra su destino, no suele obtener nada; la realidad es demasiado fuerte para él. Por eso se convierte en un loco que ni logra realizar su insensato deseo, ni suele encontrar a nadie dispuesto a echarle una mano. Todos los personajes *herzogianos* están solos y ni esperan ni piden compasión. Tienen cierto aire mítico: resonancias de Hércules, del desafiante Prometeo o del infatigable Sísifo. De hecho su primer cortometraje, *Herakles* (*Hércules*), recoge una de las ideas esenciales en algunas de las películas de Herzog: un esfuerzo heroico empleado en una ridícula y fútil empresa.

Frente a la posibilidad o imposibilidad de la rebelión, el punto de vista de Herzog es más bien pesimista. Con paso seguro, sus personajes se encaminan a una inútil rebeldía que les deparará locura, anulación total o muerte. Por lo tanto es absurda.



Pero en el fondo, a Herzog la rebelión no le sirve de nada cuando no fracasa. El dolor, el fracaso inevitable, son el principio y el fin en sí mismos, y las heridas recibidas en la “batalla” se convierten en la cicatriz visible o invisible del triunfo de la voluntad. En este sentido, de nuevo tenemos que establecer cierta conexión con el Romanticismo, que no encuentra interesante al revolucionario, el santo o el héroe que triunfa sino al que fracasa; y que no honra más que al profeta (como el propio Herzog) que es crucificado, encadenado o desgarrado para la salvación de la humanidad.

“Creo que es una postura existencial: este afán de luchar contra las circunstancias que en realidad nos han superado. Es una postura que nos permite, de alguna manera, conservar la dignidad de nuestra existencia. A mí, personalmente, me ayuda sentir que hay algo que está por encima de mis posibilidades y aún así, lanzarme y tratar de llevar a cabo ese proyecto. De este modo le gano al mundo una parte de lo que es y logro transformarlo en algo que de pronto lo hace más digno de existir. La Creación no está bien en muchos aspectos y uno no puede cruzarse de brazos y aceptarla como es”<sup>149</sup>.

En la mayoría de las películas de Herzog, el espectador sabe a priori que los personajes están condenados al fracaso. La trama de las historias se basa por ello en la voluntad de estos personajes de escapar de su destino, de su *Moirá*, como en la tragedia griega. En este sentido, Herzog cita al profesor Fred Goldberg de la Universidad de Boston, que una vez le dijo: “tus obras son como tragedias griegas. Tienes un hombre, sus sueños, un castigo por estos sueños y un tipo de redención al final”<sup>150</sup>. Sin embargo, a diferencia de la tragedia, el planteamiento de sus historias es más terrenal y menos divino, como en el drama barroco alemán, el *Trauerspiel*, que también presenta a un

---

<sup>149</sup> Declaración de Werner Herzog en el documental *Hasta el final y un poco más allá. El mundo extático del cineasta Werner Herzog*, de Peter Buchka (R.F.A., 1988, 60’).

<sup>150</sup> Citado por Herzog en la conversación editada en DVD: *On the Ecstasy of Ski-Flying: Werner Herzog in conversation with Karen Beckman*.

personaje enfrentado a su destino, principalmente a un soberano, pero desprovisto de todo sentido trascendental. No existe un Olimpo desde el que se resuelven los asuntos de los hombres, solo existe un espacio terrestre donde proliferan los acontecimientos infortunados. La imagen que caracteriza a este espacio es el de la catástrofe y la ruina, como el paisaje en el que Herzog inscribe sus historias y que refleja, más allá del fracaso de los personajes, el fracaso de la idea de progreso, una idea que no puede ser más que ilusoria ante el espectáculo contradictorio y desgarrado del mundo.

“Se ha dicho que soy enemigo de la civilización y no es correcto. Creo que hay cosas elementales que no funcionan en nuestra civilización, que tienen que hacerse mejor. Y que si no, nuestro fin será ineluctable. Estamos destruyendo nuestra base, y no lo digo en el sentido ecológico. Lo ve y lo sabe todo el mundo. Se trata de otras cosas. La dignidad humana fue destruida. Los vínculos entre la gente, que son fuertes y arcaicos, se están quebrando”<sup>151</sup>.

Insistamos en que Herzog nace en un mundo devastado por los últimos acontecimientos de la historia de su país.

“En mis recuerdos de infancia, Alemania estaba destruida. Nuestra madre una noche nos sacó de la cama a las dos de la madrugada y nos dijo: ‘Mirad esto, no os lo podéis perder’. Era Rosenheim en llamas. Rosenheim estaba a cuarenta kilómetros y estaba ardiendo. Y esto quedó marcado a fuego en mi memoria. Que todo mi país fue destruido, quemado y bombardeado”<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Declaración de Werner Herzog en el documental *Hasta el final y un poco más allá. El mundo extático del cineasta Werner Herzog*, de Peter Buchka (R.F.A., 1988, 60’).

<sup>152</sup> *Ibíd.*

Por ello en sus películas, traten o no un tema propiamente alemán, están presentes imágenes apocalípticas y del mito de la creación, que de alguna manera guardan relación con la experiencia de la autodestrucción y la auto-regeneración de los alemanes. *Fata Morgana*, *Corazón de cristal*, *Lecciones en la oscuridad* o *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*), representan los ejemplos más explícitos. Él mismo reconoce que cuando era joven le obsesionaban los testimonios medievales sobre la epidemia de la peste<sup>153</sup> - probablemente por algún tipo de conexión con las imágenes que le impresionaron de niño - y que el ambiente de muerte, superstición y delirio personal y colectivo, como del fin del mundo, que le revelaron las lecturas de aquellos testimonios, es el que ha querido recuperar para varias de sus películas. De hecho, su película *Nosferatu*, acaba con el desembarco de las ratas que llegan con el vampiro y la previsible diseminación de la epidemia por la ciudad.

También esto explica que ubique muchas de sus películas en el fin de la época preindustrial, un período de cambio radical que le sirve como metáfora de la contemporaneidad. Su máxima expresión está en las visiones proféticas del protagonista de la película *Corazón de Cristal*, “una película sobre la realidad de nuestros sueños colectivos”<sup>154</sup> y en la idea que otro personaje de la película, el dueño de la vidriería, expresa: “¿Reconocerá el futuro en la decadencia de las fábricas también una necesidad, del mismo modo que los castillos son símbolo de la necesaria transformación?”. Según Herzog, en esta película “más que el fin del pueblo parece el fin del mundo, el cataclismo”<sup>155</sup>. Los personajes se dejan arrastrar por los acontecimientos como testigos alucinados de su propia muerte.

---

<sup>153</sup> Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*, p. 42.

<sup>154</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>155</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

Las imágenes de seres humanos que como sonámbulos se encaminan hacia su desaparición pueden encontrarse también en *Aguirre* o en sus películas sobre peregrinos. Pero las visiones de Herzog - hay que subrayarlo -, también suponen cierta mirada esperanzadora y de redención ante un nuevo mundo que brota.

#### **II.4.4. La vida y el cine como *performance***

Al igual que cuando se le pregunta por la temática de sus películas, Herzog responde que nunca se plantea cuestiones de estilo o de estética:

“No existe la pregunta ‘¿cómo resolveré esto de forma estética?’ Pues tengo la estética bajo control, aunque nunca haya reflexionado sobre ella [...] de manera abstracta. Siempre he pensado que viene por sí sola. Bueno, no del todo por sí sola. En mi caso viene, siempre lo digo, de una actividad física, o de una actividad atlética”<sup>156</sup>.

Aunque muy pronto supo que quería ser director de cine, Herzog decidió no estudiarlo en la universidad porque le parecía que “casi todo lo que te fuerzan a aprender en una escuela se te olvida en un par de años”<sup>157</sup>, y reconoce que antes de realizar su primer cortometraje, lo único que hizo fue leer las quince páginas sobre cine que había en una enciclopedia. También afirma que actualmente su conocimiento sobre la tecnología es relativamente rudimentario y que si hay cosas que le parecen

---

<sup>156</sup> Declaración de Werner Herzog en el documental *Hasta el final y un poco más allá. El mundo extático del cineasta Werner Herzog*, de Peter Buchka (R.F.A., 1988, 60’).

<sup>157</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 14.

complicadas, experimenta, y si le superan, contrata un técnico<sup>158</sup>. Por lo tanto, es un autodidacta.

“La postura del autodidacta - como huérfano abandonado y creador todopoderoso - no basa su éxito solamente en destacarse como cineasta - artista y héroe de la cultura, sino también en retomar uno de los temas favoritos del cine alemán de posguerra: el de un nuevo comienzo, ya sea literalmente como ‘hora cero’ a partir de 1945, o metafóricamente, como la falta de voluntad de la nueva generación de ver su trabajo como una continuidad del cine comercial y de la década de los cincuenta”<sup>159</sup>.

En su *Film Lesson*<sup>160</sup> y en varias entrevistas Herzog exponía sus teorías sobre la escuela de cine ideal. Para Herzog en ella se deberían practicar deportes atléticos para estar en forma y boxeo para perder el miedo; aprender idiomas y a conducir para poder moverse por el mundo; hacer excursiones y acercarse a la historia de la pintura para ejercer la mirada; y aprender a escribir a máquina<sup>161</sup>.

Por fin lo ha llevado a cabo a través de su “Werner Herzog’s Rogue Film School”, que desde 2009 ofrece seminarios de cuatro días impartidos por él. En la web de dicha escuela deja muy claro que en estos seminarios no se dan clases relacionadas con cuestiones técnicas (de hecho, recomienda que para ello se matriculen en una escuela de cine local) y que lo fundamental es abordar el cine como una forma de vivir. Las preguntas que él considera esenciales son: ¿cómo funciona la música en las películas?, ¿cómo se relata una historia?, ¿cómo sensibilizar al público?, ¿cómo recrea y

---

<sup>158</sup> Ibid., p. 14.

<sup>159</sup> Elsaesser, Thomas, *New German Cinema*, p. 93.

<sup>160</sup> Las ocho horas y media de su obra *Film Lesson*, se grabaron durante el Festival de Viena de 1992. La idea era mostrar al público cómo organizaría una escuela de cine. Cada día, acudía a una carpa de circo un invitado por Herzog: el mago Jeff Sheridan, el funambulista Philippe Petit, el cosmólogo Kamal Saiful Islam, el periodista Ryszard Kapuściński, el cineasta alemán Volker Schlöndorff, etc.

<sup>161</sup> Ibid., p. 15.

entiende el público los espacios?, ¿cómo se produce y monta una película? y ¿cómo se produce iluminación y una verdad “extática”? Eso sí, especifica que no habrá lugar para conversaciones sobre chamanes, yoga, valores alimenticios o desarrollo interior.

Respecto a las cuestiones prácticas considera importante reforzar la autoconfianza y enseñar tácticas “guerrilleras” de producción. Y da un listado de lecturas y películas que requiere que los participantes hayan leído o visto. Libros: *Geórgicas* (Virgilio, 29 a.c.), *La breve vida feliz de Francis Macomber* (Ernest Hemingway, 1936) y *The Peregrine* (John Alec Baker, 1967), y recomendando también la lectura de *El Informe de la Comisión Warren* (sobre el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, 1963), *Edda Poética* (sobre mitología escandinava y leyendas heroicas germánicas, en particular la *Profecía de la vidente*, s. XIII) y *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Bernal Díaz del Castillo, 1568). Películas: *El tesoro de Sierra Madre* (John Huston, 1948), *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952), *La Batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *La trilogía de Apu* (Satyajit Ray, 1955-1959) y *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Abbas Kiarostami, 1987).

Todos estos planteamientos guardan relación con la libertad creadora de Herzog y, por lo tanto, con el hecho de ser el productor de todas sus películas y no rendir cuentas con nadie. Nunca ha tenido que hacer concesiones ni someterse a condiciones de trabajo que no quisiese. No se ha atado a ningún guion y jamás ha hecho un *storyboard*.

“Creo que el *storyboard* es una herramienta de cobardes, de gente sin imaginación.

Necesitas un *storyboard* cuando vas a introducir trucos digitales, para cosas así de precisas.

Me opongo a los storyboards, soy un feroz opositor. Creo que es una enfermedad”<sup>162</sup>.

Cree que destruye la espontaneidad y que reduce la alerta durante el rodaje, que es la que permite aprovechar el azar y enriquecedoras coincidencias<sup>163</sup>. Herzog tampoco cree que la película salga de una sala de montaje: “el ritmo de una película no se puede establecer en el montaje. El ritmo de una película se establece mientras ruedas. El ritmo evoluciona en el rodaje. No puedes luchar contra ello. Al montar ves un ritmo claro”<sup>164</sup>. Así que para él una película se crea durante el rodaje.

Herzog viaja en busca de paisajes y personas que le fascinen o conmuevan, de experiencias, y como uno de sus personajes, intenta poner en escena sus sueños. Crea el encuentro, el acontecimiento, y luego lo rueda. Viaja alrededor del mundo y mezcla vida, aspiraciones y cine, por eso las fronteras entre ficción y no ficción se difuminan, y podemos asociarle con la idea de un cine *performativo*.

“Las películas de Herzog pueden ser vistas como una *performance* de escala épica. Es el director que hipnotizó a todo el reparto de un drama del siglo XVIII [*Corazón de cristal*], que rodó en las fortalezas de esclavos del África occidental y que envió una balsa cargada de monos río abajo en Perú. Cada uno de sus colosales proyectos es filmado con verdadera espontaneidad e improvisación, y el resultado es un arte más impredecible, más peligroso y más verdadero que casi cualquier otra cosa del cine moderno. Su obra es rica en paradojas: Herzog es al mismo tiempo un romántico y un escéptico, un fabulador y un observador severo”<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

<sup>163</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 104.

<sup>164</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

<sup>165</sup> Jones, Jonathan, *Werner Herzog, a movie-making genius of performance art*, online.

En la vida y en el cine de Werner Herzog todo es posible y él se ha esforzado porque así sea, por huir de lo banal y la mediocridad de las existencias ordinarias. Su vida y su obra es la proyección ensoñadora de lo que le gusta estar viviendo de facto. Pero esto requiere el sacrificio del artista, pues vive con la presión de que su vida y su obra se confundan. Como de hecho le ocurre.

En sus películas la realidad siempre traspasa y supera la ficción. En *Fitzcarraldo* tenemos uno de los ejemplos más emblemáticos. Realmente se transportó un barco de varias toneladas por una montaña con las cuerdas, poleas, troncos y fuerza física que vemos en la película. No hay “truco”. El espectador se enfrenta a una proeza real, y Herzog cree que eso permite provocar en el espectador sensaciones más intensas que las que pueden despertar los efectos especiales o visuales. Volker Schlöndorff cuenta que cuando le planteó a Herzog que utilizara una maqueta para mostrar cómo el barco era arrastrado a través de la montaña, éste se enfadó y muy serio le respondió que el barco que iba a arrastrar por la montaña tenía que ser de un hierro muy pesado;

“si no, no sería un acontecimiento, y la cámara no tendría nada que filmar más que un engaño (...) ¿Cómo se supone que van a crujir las cuerdas si no están tensas hasta el punto de romperse por las toneladas y toneladas de peso? ¿Cómo se supone que los nervios de los espectadores van a tensarse al máximo si no se les transmite la locura de la aventura?”<sup>166</sup>.

El único motivo para hacer la película era que el espectador realmente tuviera conciencia de los límites que quería sobrepasar el personaje, aunque en este sentido el verdadero barco de vapor es transportado por la montaña no solo por una cuestión de

---

<sup>166</sup> Presser, Beat (ed.), *Werner Herzog*, p. 31.



realismo sino por “la característica estilización de las grandes óperas”<sup>167</sup>.

En *Aguirre*, Herzog rodó tomas únicas del descenso por los Andes del principio de la película y del descenso por los rápidos, ya que en ambos casos el terreno en el que se rodaba era peligroso y no se podían permitir una marcha atrás. La sensación de miedo de los actores estaba más cerca de una realidad que de una interpretación. Como señala Jonathan Jones, en *Corazón de cristal* hipnotizó a todos los actores salvo al protagonista para mostrar como los personajes, como sonámbulos, se encaminan hacia el desastre. En *Signos de vida*, Herzog hizo una carrera de dos kilómetros con el actor Peter Brogle antes de rodar el momento en que el protagonista acaba de casarse, y le dijo que contuviera la aceleración de su respiración después de ponerle delante de la cámara<sup>168</sup>. De esta manera quería mostrarnos un rostro absolutamente desconcertante, por cuya cabeza nadie supiera lo que está pasando. Para interpretar a Zische, el forzado judío de *Invencible*, escogió a Jouko Ahola, cuatro veces ganador del título de “el hombre más fuerte del mundo”, y todas las escenas en las que demuestra su fuerza son reales.

La elección de actores no profesionales (aunque para Herzog este es un concepto erróneo, “sólo hay buenos y malos”<sup>169</sup>) también ayuda a crear esta conexión intensa entre ficción y realidad. En *El enigma de Gaspar Hauser* y en *Stroszek*, nada refleja mejor el desamparo de ambos personajes que el propio desamparo de Bruno S. Pocos como Klaus Kinski, podrían trasladar su tormenta interior a personajes como *Aguirre*, *Woyzeck*, el vampiro *Nosferatu*, *Fitzcarraldo* o *Cobra Verde*. Los indios de *Aguirre* y *Fitzcarraldo*, los gitanos de *Nosferatu* y los aborígenes de *Donde sueñan las hormigas verdes*, representan a su propia etnia o grupo. A veces son amigos o miembros del equipo técnico los que interpretan algunos papeles, y a los que Herzog escoge para

---

<sup>167</sup> Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, p. 5.

<sup>168</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 79.

<sup>169</sup> Foundas, Scott, *Interview: Strong Man on a Mission; Werner Herzog Talks about “Invincible”*, online.

mostrar algún gesto o apariencia que le interesa de la persona. Por ejemplo, escogió a Roland Topor para interpretar al desquiciado Reinfield de *Nosferatu* porque le vio en una entrevista en la televisión y se quedó fascinado con un tipo de risilla que a veces soltaba y que le parecía perfecta para el personaje<sup>170</sup>.

Otras veces, en mitad de la ficción, Herzog desvía la atención del espectador hacia animales o situaciones que tienen más que ver con la realidad del momento del rodaje que con las historias que nos está contando. Por ejemplo, en la película *Stroszek* hay un momento en que un médico lleva a Bruno a la sala de prematuros. Coge a uno de estos niños y lo sostiene en el aire porque la criatura se aferra a sus dedos índices. El médico le dice: “Tenemos preguntas sin respuesta. Fíjese en este prematuro, con qué fuerza se agarra a no sabe qué”. Herzog mantiene el plano un buen rato. Y todo, dentro y fuera de la pantalla, parece detenerse ante el planteamiento de una de las grandes preguntas del ser humano.

No obstante, si la ficción sucumbe ante lo real, la realidad solo puede emerger a partir de la fabricación y la imaginación. En esta paradójica suposición entra en juego la verdad “extática” que tanto invoca Herzog y que trataremos a continuación. Si en su temática Herzog trata los “límites de la experiencia”, en su estilo practica “la experiencia de los límites”.

---

<sup>170</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Nosferatu*.

#### II.4.5. La verdad “extática”

“Hay algo profundo en la mejor poesía y pintura de todos los tiempos, y esto también puede estar en las imágenes de una pantalla. Hay un tipo de verdad extática, un éxtasis de la verdad, un estrato mucho más profundo. Siempre he buscado este tipo de iluminación y de éxtasis. Es lo que el ser humano ha estado buscando desde que expresa sus pensamientos”<sup>171</sup>.

En este sentido, la verdad “extática” no surge de dar cuenta de los hechos, sino de lo que reverbera en la frontera entre lo visible e invisible; entre lo material y lo espiritual; entre la realidad, la ficción y la ensoñación; entre el drama, lo histórico y la ciencia ficción. Herzog pretende trasladar al espectador hasta esa frontera difusa que le permita vislumbrar en las imágenes una esencia profunda del mundo a la que ordinariamente no accedemos.

En 1999 Herzog escribió *La declaración de Minnesota*, que puede encontrarse en el anexo de este trabajo. En ella hace un ataque directo al *cinéma-verité* con cierto humor, pero planteando cuestiones serias acerca de la diferencia entre “la verdad de los hechos” y “la verdad extática”. Para Herzog la verdad del *cinéma-verité* es como la verdad de un contable, de un perito, y compara a los cineastas de este movimiento con turistas que sacan fotos de “las ruinas de los hechos”. “Los hechos crean normas, y la verdad iluminación”, dice. Realmente cree que el grado más profundo de verdad al que se puede llegar en el cine, es el mismo que el de la poesía, una verdad “misteriosa y elusiva que sólo puede obtenerse a través de la fabricación, la imaginación y la estilización”. Para él la única verdad desnuda que se ha filmado o grabado alguna vez

---

<sup>171</sup> Sterrit, David, *The Ecstasy of Truth. Werner Herzog seeks new horizons, coalitions and ways of making movies*, online.

está en el porno.

En sus películas de ficción basadas en hechos reales y en las de no ficción, Herzog siempre inventa o tergiversa cosas. Pero si ha tomado estas decisiones es porque estas “falsedades” muestran otra realidad de los hechos. El personaje real en que se basa *Fitzcarraldo* sí pasó un barco por encima de una montaña, pero despiezado, no el volumen entero de una vez. Dieter Dengler nunca dijo que para él la muerte se pareciera a una medusa, pero esta imagen le vino a la mente a Herzog cuando Dieter le hablaba de lo que sintió cuando se enfrentó a ella<sup>172</sup>. Tampoco Dieter abría y cerraba varias veces cada puerta por la que tenía que pasar, como vemos en la película, pero después de haber estado cautivo tanto tiempo, apreciaba realmente el hecho en sí de abrir y cerrar una puerta. La descripción de Fini Straubinger de la percepción de un ciego y sordo es del propio Herzog, y también la frase del final de la película que se le atribuye a ella “si estallase una guerra mundial en este momento, yo no lo notaría”. Y el sueño de los maniqués de Juliane. Ninguna de estas personas se opuso a asumir palabras o actos no propios porque en cierta manera sí se reconocían en ellos. Gesualdo no mató a su hijo, ni Gaspar Hauser dijo la mitad de las cosas que dice en la película, aunque en ambos casos resulta verosímil que lo hicieran o pensaran.

En su conferencia *Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática*<sup>173</sup>, él mismo explicó por qué lleva a cabo estos “fraudes”, en referencia a la cita con la que inicia *Lecciones en la oscuridad* y que atribuye a Blaise Pascal: “El colapso del Universo estelar ocurrirá - como la creación - en medio de un grandioso esplendor”.

---

<sup>172</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 270.

<sup>173</sup> Se trata de una conferencia improvisada que dio Werner Herzog en Milán en 2010, a continuación de la proyección de su documental *Lecciones en la oscuridad* (1992). Se publicó por primera vez en *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* vol., 17. 3, Boston University, Winter 2010, pp. 1-12) traducido al inglés por Moira Weigel. Incluimos la versión completa traducida al español en el anexo.

“Las palabras atribuidas a Blaise Pascal que sirven de prefacio a mi película *Lecciones en la oscuridad* (1992) en realidad son mías. Pascal mismo no podría haberlo dicho mejor.

Esta cita falsa y sin embargo no falsificada – como mostraré más adelante – debe servir como un primer indicio de lo que estoy tratando de abordar en este discurso. De todos modos, reconocer un fraude como fraude contribuye sólo al triunfo de los contadores.

Se preguntarán por qué lo hago. La razón es simple y no surge de consideraciones teóricas, sino más bien prácticas. Con esa cita como encabezamiento, elevo al espectador, antes de que haya visto siquiera el primer plano, a un nivel más alto, desde el cual entrar en la película. Y yo, el autor de la película, no lo dejo descender de esa altura hasta que ésta haya terminado. Sólo en este estado de sublimidad se vuelve posible algo más profundo, una especie de verdad que es enemiga de lo meramente factual. Verdad extática, lo llamo”.

Herzog invoca su concepto de verdad “extática” a partir del concepto de “éxtasis” de Longino, aunque este lo utilizara en un contexto diferente. En la misma conferencia lo cita:

“Con referencia a la retórica, Longino dice: ‘Todo lo que es sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión, sino a un estado de éxtasis; en todo momento y en todos los sentidos, el discurso imponente, con el hechizo que lanza sobre nosotros, prevalece sobre lo que apunta a la persuasión y al agrado. Nuestras persuasiones podemos, por lo general, controlarlas, pero las influencias de lo sublime ejercen un poder y una violencia irresistibles de soportar, reinan de manera suprema sobre todos los que escuchan...’. Longino usa aquí el concepto de éxtasis al salirse de sí mismo para alcanzar un estado de elevación – en el que podemos alzarnos por encima de nuestra naturaleza – que lo sublime revela ‘a la vez, como un rayo’. Nadie antes de Longino había hablado tan claramente de la experiencia de la iluminación; por mi parte, me tomo la libertad de aplicar esta idea a momentos raros y fugaces en el cine”.

Por otro lado, Herzog se refiere a la palabra griega de verdad, *alétheia*, para demostrar que la propia etimología del concepto la acerca más a la idea de iluminación que al conocimiento de lo factual:

“Etimológicamente, proviene del verbo *lanthanein*, “ocultar”, y de las palabras relacionadas con *léthos*, “lo oculto”, “lo escondido”. *A-létheia* es, por tanto, una forma de negación, una definición negativa: es lo “no-oculto”, lo revelado, la verdad. Pensando a través del lenguaje los griegos intentaban definir la verdad como un acto de revelación: un gesto que se relaciona con el cine, donde un objeto es puesto a la luz y luego una imagen latente, aún no visible, es conjurada sobre el celuloide, donde debe ser primero procesada y luego revelada.

El alma del oyente o del espectador completa el acto en sí mismo; el alma actualiza la verdad a través de la experiencia de lo sublime: esto es, completa un acto de creación independiente”.

Por primera vez, Herzog interpreta su trabajo desde un enfoque más teórico, probablemente para completar lo que adelantó en el *La declaración de Minnesota* y para legitimar cómo se apropia de los personajes y protagonistas de las historias que cuenta. Porque si algo caracteriza todas sus películas es que están contaminadas por él: su obra contiene su personalidad, sus sueños, su visión del mundo y le refleja. De hecho, Herzog aparece en muchas de sus películas como narrador en *off*, e incluso en algunas, físicamente como documentalista. Es decir, como un personaje más.

“Directores como Herzog, Schroeter, Praunheim o Wenders se están dando a la tarea de revalorar el concepto de film documental: para ellos, no es un bastión de la objetividad, sino la posibilidad para una auto-representación radical. A pesar de que algunos aparecen

en sus propios filmes sin enmascaramientos de tipo ficcional, en el trabajo de cámara y de puesta en escena, sus documentales se parecen mucho a sus ficciones”<sup>174</sup>.

Herzog ha citado en distintas ocasiones al padre del cine etnográfico moderno, Jean Rouch (1917-2004), como una influencia en su trabajo y, en concreto *Les Maîtres Fous* (1955) en su película *Corazón de cristal*. En relación a la presencia del propio Herzog en sus películas, parece que el cineasta llevara hasta sus últimas consecuencias las palabras de Rouch:

“Mientras el antropólogo-cineasta, ya sea por cientificismo o por vergüenza ideológica se esconda detrás de una comfortable forma de incógnito, arruinará sus películas y ellas acabarán archivadas entre los documentos que solo los especialistas ven”<sup>175</sup>.

Según estas ideas, el tipo de cine de no ficción que realiza Herzog podría entrar en la quinta y sexta modalidades de representación propuestas por Bill Nichols en su libro *Introduction to documentary (Introducción al documental, 2001)*: la modalidad performativa y la modalidad poética. Son las modalidades que Nichols suma a la expositiva, la observacional, la interactiva y la reflexiva para acoger aquellas obras de carácter subjetivo, poético y expresivo que no se correspondían con los criterios de aquellas. La correspondencia con la realidad no es el principal objetivo, y aunque haya imágenes propias del documental observacional y reflexiones sobre problemas concretos, lo que domina todo es la búsqueda del cineasta por provocar las emociones del espectador.

---

<sup>174</sup> Roth, Wilhelm, *Der documentarfilm seit 1960*, p. 60. Cita en español extraída de Alcalá Anguiano, Fabiola, *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog*, p. 97.

<sup>175</sup> Rouch, Jean, *The Camera and Man*, incluido en Hockings, Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, p. 96.

No obstante, Herzog no establece ninguna diferencia entre sus supuestas películas de ficción y películas de no ficción, y en este sentido, esta investigación también quiere evitar esa distinción, en la medida de lo posible, pues todas sus obras contienen los mismos temas, personajes y formas.

Una cuidada puesta en escena, a menudo operística, imágenes oníricas, un *tempo* perfectamente medido, la repetición, una música cuidadosamente escogida y el tratamiento del paisaje como elemento dramático, ayudan al espectador a vislumbrar en las imágenes esa esencia profunda del mundo que Herzog llama verdad “extática”.

Herzog no duda en componer forzados *cuadros vivientes*, en emplear una estilización extrema o en llevar al límite de lo ridículo una puesta escena, porque tiene como referente la ópera, que a pesar de que sus formas están muy lejos de lo cotidiano, siguen llegando de manera directa a las emociones del público a través del artificio:

“Lo mismo pasa con el mundo emocional de la ópera. Los sentimientos se encuentran abstraídos; ya no pueden en realidad estar subordinados a la naturaleza humana, porque se han concentrado y elevado al grado más extremo y aparecen en su forma más pura; y a pesar de todo esto los percibimos, en la ópera, como naturales. Los sentimientos en la ópera son, en última instancia, como los axiomas en matemáticas, que no se los puede demostrar ni explicar. Los axiomas del sentimiento en la ópera nos colocan, sin embargo, a través de los mecanismos más secretos, directamente sobre el camino a lo sublime”<sup>176</sup>.

En este sentido es en el que también ha expresado su veneración por las películas musicales de Fred Astaire, al que considera la quintaesencia del atleta. Le gusta que a pesar de su rostro insípido y de los diálogos insípidos, todo funcione

---

<sup>176</sup> Herzog, Werner, *Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática*, conferencia incluida en el anexo, p. 13.



maravillosamente<sup>177</sup>. Se trata de la potencialidad de la imagen *per se* como mensaje, sin pretensiones intelectuales.

Por otro lado, en las películas de Herzog suelen ser recurrentes los sueños y las visiones: Gaspar Hauser sueña con el Cáucaso, aunque nunca ha estado; Lucy, en *Nosferatu*, con los cadáveres semi-momificados de México; Juliane Köpcke con maniquíes rotos en *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Juliane cae en la selva*); Hias, el pastor con dotes proféticas de *Corazón de cristal*, ve cómo “se derrumba el tiempo y luego la tierra”, como “las nubes se enfurecen...” y anuncia que “antes de que acabe el día llegará el final”; Fini Straubinger describe la ceguera como “un río negro que se encamina lentamente hacia unas cataratas” en *El país del silencio y la oscuridad*; en *Grito de piedra*, Martin sueña con un tren vacío y en llamas que se aleja por una cordillera hacia no sabe dónde; Dieter Dengler asocia la muerte con la manera en que flota y se mueve una medusa; en *Invencible*, Hannusen anuncia la toma del poder de los nazis y Zische sueña con una marea de cangrejos rojos.

Estos sueños y visiones suelen presentarse a través de un paisaje o entorno enrarecido, tienen un carácter premonitorio, e irrumpen en las historias de una forma muy potente. En algunas ocasiones, las imágenes de una película se convierten en sueños en otras: los cangrejos rojos de *Ecos de un reino oscuro* vuelven a aparecer en *Invencible*, y las imágenes del saltador de esquí Walter Steiner de *El gran éxtasis del escultor Steiner* aparecen en el último recuerdo de Fini en *El país del silencio y la oscuridad*.

Como ya se ha señalado anteriormente, a Herzog le caracteriza una narración pausada y un avance gravitatorio, determinado por el espacio más que por el tiempo. A veces hay una redundancia casi compulsiva: en el caso de *Últimas palabras* dos policías

---

<sup>177</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 138.

repiten la misma frase sin parar; en *Stroszek*, cuando están en América, todo lo que se dice en inglés se repite con las mismas palabras en alemán para que Bruno lo entienda; y en *Corazón de cristal*, todo el rato se habla de lo mismo, el cristal rubí. A Herzog le interesa producir desconcierto y que el espectador nunca sepa que imagen va a seguir a la que acaba de ver<sup>178</sup>. En algunos casos, se tiene la sensación de que la narración nunca va a empezar. Por ejemplo, en los créditos del principio de *Signos de Vida*, mantiene durante un tiempo inusualmente largo los planos de un paisaje montañoso.

“Te da tiempo a penetrar realmente dentro del paisaje y a éste a penetrar dentro de ti. Te muestra que no es literalmente un paisaje lo que estás mirando, sino un paisaje de la mente también”<sup>179</sup>.

*Fata Morgana* comienza con ocho planos de ocho aterrizajes de ocho aviones diferentes. Se hace tremendamente largo, el calor aumenta y la imagen va perdiendo nitidez.

“algo visionario se hace presente - como en las alucinaciones de la fiebre – y nos acompaña durante toda la película. Este era el objetivo de *Fata Morgana*: capturar cosas que no son reales, que ni siquiera están presentes”<sup>180</sup>.

El principio de *Corazón de cristal*, está planteado igual, con una toma larga de Hias sumido en sus pensamientos sentado sobre un tronco caído y envuelto por la

---

<sup>178</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *El enigma de Kaspar Hauser*.

<sup>179</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 39.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 49.

neblina, mientras suenan unos cantos tiroleses. La intención de Herzog es que el espectador se impregne de la atmósfera alpina, se sumerja en un mundo de leyenda y se adapte al ritmo al que va a ir la narración.

A lo largo del metraje de las películas también hay momentos en que los que el avance narrativo se suspende para que contemplemos como el viento mueve la hierba alta (*El enigma de Gaspar Hauser*), como las nubes, la neblina o el humo se desplazan (*Corazón de cristal*, *La souffrière*, *Fitzcarraldo*), como unos gatitos juegan con un colgante (*Nosferatu*) o como el mundo se refleja al revés en una gota de agua (*The White Diamond - El diamante blanco -*).

Herzog modula el tempo como si la película fuera una composición musical con sus preludios, sus *allegros moderatos y agitados*, sus *andantes*, sus *intermezzos* y sus *adagios*. De manera que la estructura de sus películas se asimila a una composición musical. La música es de todas las disciplinas artísticas la más accesible para el público en general. A través de ella la gente entra en contacto con esa verdad “extática” que Herzog busca, esa verdad que se siente, que no se analiza intelectualmente. “Aparece y la detectas (...) Habla de ti, de tus sentimientos, de tu existencia”<sup>181</sup>.

Las películas de Herzog fluyen gracias a la banda sonora porque sabe que una selección precisa de la música y un buen trabajo de posproducción de sonido aumentan la dimensión de una película. En este último sentido Herzog se refiere a Robert Bresson como ejemplo de trabajo sutil, del que destaca la pluralidad de sus silencios, y a *Apocalypse Now* como ejemplo de trabajo tosco por el abuso de los efectos<sup>182</sup>. Dice que siempre tuvo claro que la calidad de una película se percibía antes por el sonido que por la imagen y preparaba las producciones teniendo esto en cuenta. Para casi todas sus

---

<sup>181</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *El enigma de Gaspar Hauser*.

<sup>182</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 257.

películas graba sonido directo y en los rodajes a veces ha tardado más en preparar el sonido que la posición y movimiento de cámara.

Para conocer su temprana conciencia de esto y su manera de abordar el trabajo con el sonido citamos su explicación sobre el sonido que acompaña al plano de los molinos de viento de su primer largometraje, *Signos de vida*:

“Empecé cogiendo la grabación de los aplausos de unas mil personas al final de un concierto y lo distorsioné electrónicamente hasta que sonó como si se golpeará madera. Después añadí otro sonido: lo que se escucha en el campo cuando pegas la oreja a un poste de telégrafos y el viento pasa por los alambres. Se escucha un zumbido que de niños llamábamos ‘la canción del ángel’. De manera que mezclaba los golpes de madera con ‘la canción del ángel’ y lo usaba como si fuera el sonido de los molinos de viento. Esto no cambiaba los molinos de viento ni el paisaje físicamente, pero sí la manera de verlos. Eso es lo que intento conseguir: una nueva y muy directa perspectiva de las cosas que nos toque profundamente en lugar de sonidos más realistas”<sup>183</sup>.

Herzog es un melómano que recurre indistintamente a grandes compositores de todos los tiempos (Albinoni, Bach, Beethoven, Bellini, Brahms, Dvorák, Gesualdo, Gounod, Grieg, Haendel, di Lasso, Lutoslawski, Mahler, Mendelssohn, Mozart, Pachelbel, Pärt, Prokofiev, Rachmaninov, Schubert, Shostakovich, Stravinsky, Verdi, Vivaldi, Wagner), a músicos contemporáneos (Chet Atkins, Leonard Cohen, Carlos Gardel, Alan Lamb, Glenn Miller, Tom Paxton, Sonny Terry), a música folklórica de las zonas donde rueda o a uno de los padres de la música electrónica, Florian Fricke, creador del grupo de rock progresivo alemán Popol Vuh y amigo personal de Herzog.

Respecto a Popol Vuh, hay que aclarar que no es un grupo propiamente dicho.

---

<sup>183</sup> *Ibíd.*, p. 82.

Florian Fricke, su creador, es tanto el compositor de la música como el intérprete de la mayoría de los instrumentos, editados en pistas paralelas. Fricke y Herzog eran amigos desde el tiempo en que jugaban en el mismo equipo de fútbol. Su colaboración se inició con *También los enanos empezaron pequeños* y se mantendría a lo largo de los años setenta y ochenta. Fricke interpretó además papeles pequeños en *Signos de vida* y *El enigma de Gaspar Hauser*. Fricke compartía con Herzog la necesidad absoluta de viajar. Visitó India y África en busca de inspiración musical, y durante sus viajes aprendió a cantar con los monjes tibetanos. Fundó Popol Vuh en 1971, con Frank Fiedler al teclado y Holger Trulzsch a la percusión. Su primer álbum, *Affenstunde*, es como una ensoñación dedicada a la civilización precolombina. El propio nombre del grupo proviene del manuscrito sagrado de los indígenas de la actual Guatemala, un texto que Herzog utilizó en su película *Fata Morgana*. Popol Vuh fue un grupo precursor en el uso de sintetizadores y en la mezcla de diferentes estilos musicales (jazz, rock, clásica) con fondo de música sacra.

Fricke solía empezar a trabajar con Herzog en cuanto el guion estaba escrito. El cineasta le describía sus imágenes mentales, lo que veía en el interior de los personajes. A partir de esas descripciones Fricke empezaba a componer el universo musical de la película, antes incluso de ver cualquier imagen.

Últimamente el mismo Herzog se ha atrevido a componer o participar en la banda sonora musical de algunas de sus películas, como *Pilgrimage (Peregrinación)* o *The Wild Blue Yonder (La salvaje y azul lejanía)*.

En el cine la música se utiliza normalmente para subrayar la acción de la película y/o los sentimientos de un personaje, y para que el espectador experimente emociones que tienen que ver con lo que le están contando. Generalmente la música es una aportación a las imágenes y por armonía o tensión con ellas les da una significación.

Herzog hace este uso de la música, y además le otorga dos funciones añadidas. Por un lado la utiliza, al margen de la historia e incluso de las imágenes, para favorecer que el espectador entre en una especie de trance o estado perceptivo que le haga más susceptible a captar la verdad “extática” que se propone revelar. Suele ser una música monótona, repetitiva o, por el contrario, de una solemnidad aplastante. Los ejemplos más claros están en *Fata Morgana*, *Corazón de cristal* y *Lecciones en la oscuridad*. Por otro, para hacer más claras ciertas cualidades sublimes de la imagen, generalmente de un paisaje, que para detectarlas sin la ayuda de la música requerirían un esfuerzo por parte del espectador para el que no hay tiempo durante una proyección.

En cierta manera Herzog plantea sus películas a modo de parábolas y pretende que su audiencia encuentre en él una especie de hermano que sabe expresar algo común al ser humano, pero que no todos podemos descodificar. Honestamente cree que las imágenes de sus películas:

“son vuestras imágenes también (...) La única diferencia entre vosotros y yo es que yo soy capaz de articular con cierta claridad estas impronunciables e impromulgables imágenes, nuestros sueños colectivos”<sup>184</sup>.

Herzog quiere consolar con sus imágenes, de la misma manera que él ha encontrado consuelo en la obra de tantos. En este sentido, es muy interesante la tesis de Radu Gabrea que compara la obra de Herzog con la de los místicos renanos que a través de sus sermones y el relato de sus visiones encandilaban a sus oyentes.

---

<sup>184</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 61.

Para finalizar este bloque y hablar de la vocación de Herzog, nos parece interesante adoptar una comparación que Martin Scorsese hace en su documental televisivo sobre la historia del cine americano:

“Quería ser sacerdote, pero pronto supe que mi verdadera vocación era el cine. No creo que la iglesia y el cine estén en conflicto, lo sagrado y lo profano. Claro que hay diferencias, pero también hay grandes similitudes entre una iglesia y un cine. Ambos son lugares para que la gente se reúna y comparta una experiencia. (...) Es como si las películas respondieran a una necesidad espiritual que tienen las personas: la necesidad de compartir una memoria común”<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup> *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995).*

### III. EL PAISAJE EN LA HISTORIA DEL ARTE Y EN EL CINE DE WERNER HERZOG

“Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, *modelar* nuestra experiencia [...]; nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte”<sup>186</sup>.

En este bloque atravesaremos la prehistoria e historia del arte del paisaje y a lo largo del recorrido nos detendremos en las aportaciones de aquellos artistas que Herzog admira y de los fenómenos que ha podido asimilar para analizar cómo han influido en su puesta en escena de la naturaleza y el entorno. Antes nos gustaría aclarar que trataremos fundamentalmente el paisaje de tradición Occidental, ya que es a la tradición en la que se inscribe la obra de Herzog, aunque, por su importancia, incluiremos algunos apuntes sobre el paisaje en la China antigua.

En *Les Raisons du paysage*, Augustin Berque enumera los criterios que un tipo de sociedad debe presentar simultáneamente para que consideremos que tiene una cultura del paisaje como tal<sup>187</sup>:

1. Representaciones lingüísticas, es decir, una o varias palabras para referirse al “paisaje”.

---

<sup>186</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 20.

<sup>187</sup> Berque, Augustin, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, pp. 34-35.



2. Representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje. *In visu*.
3. Representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje. *In visu*.
4. Representaciones paisajísticas que traduzcan una apreciación estética de la naturaleza (no jardines de subsistencia), es decir, *in situ*.

En numerosas sociedades se encuentran uno, dos o incluso los tres últimos criterios, pero, como hemos visto (p. 33), pasa mucho tiempo hasta que cumplen con el primero. Alain Roger sostiene la tesis radical de “conceder el título de ‘sociedad paisajera’ sólo a la China antigua, como mínimo desde la dinastía Song (960-1279) y sin duda mucho antes, y a la Europa Occidental posterior al siglo XV”<sup>188</sup>, que son las que obedecen a los cuatro criterios.

Por lo tanto, no tendremos en cuenta a las sociedades prehistóricas, porque, aunque en el Paleolítico superior el arte parietal es rico en figuraciones animales, no ha llegado hasta nosotros ninguna representación vegetal y del entorno, e incumplen todos los criterios de Berque.

### **III.1. Protopaisajes**

En los casos de las sociedades antiguas y medievales hablaremos de *protopaisajes*, ya que en ellas encontramos jardines (condición 4) y representaciones

---

<sup>188</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 53.

literarias o pictóricas más o menos frecuentes (condiciones 2 y 3), pero carecen del concepto y su representación lingüística.

Antes de inventar un paisaje por medio de la pintura o de la poesía, el ser humano creó jardines delimitados. En *La Odisea*, Ulises se detiene a admirar uno antes de entrar en el palacio de Alcínoo:

“En el exterior del patio, cabe las puertas, hay un gran jardín de cuatro yugadas, y alrededor del mismo se extiende un seto por entrambos lados. Allí han crecido grandes y florecientes árboles: perales, granados, manzanos de espléndidas pomas, dulces higueras, verdes olivos. Los frutos de estos árboles no se pierden ni faltan, ni en invierno ni en verano: son perennes, y el Céfiro, soplando constantemente, a un mismo tiempo produce unos y madura otros. [...] Hay en él dos fuentes: una corre por todo el huerto; la otra va hacia la excelsa morada y sale debajo del umbral”<sup>189</sup>.

Estos jardines que Homero describía en el siglo VIII a.C. eran una “isla” de naturaleza domesticada para el deleite, un paraíso paradigmático. *Pairidaeza*, de dónde proviene la palabra “paraíso”, significa un cercado en antiguo persa: de *pairi* (“alrededor”) y *daeza* (“muralla”). Ya en el siglo IV a.C., en su *Anábasis*, Jenofonte emplea la palabra *paradeisos* para designar los jardines cercados que vio en Persia, como el de Ciro el Joven: un jardín inmenso, preparado para que el príncipe cazara animales salvajes entre árboles frutales plantados, ríos y vergeles<sup>190</sup>. Posteriormente este término será utilizado en la *Traducción de los Setenta* (siglo II a.C.) del Antiguo Testamento a propósito del Edén, que se presenta como una plantación divina:

---

<sup>189</sup> Homero, *La Odisea. Rapsodia VII*, p. 72.

<sup>190</sup> Jenofonte, *Anábasis I*, 3, p. 58.

“El Señor Dios plantó un parque en Edén, hacia Oriente, y colocó en él al hombre que había modelado. El Señor Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles hermosos de ver y buenos de comer; además, el árbol de la vida en mitad del parque y el árbol de conocer el bien y el mal. En Edén nacía un río que regaba el parque y después se dividía en cuatro brazos: el primero se llama Pisón [...]; el segundo río se llama Guijón [...]; el tercero se llama Tigris [...]; el cuarto es el Éufrates [...]”<sup>191</sup>.

Es decir, un oasis en Mesopotamia. La idea del jardín-oasis como morada ideal se utilizará más tarde también de manera recurrente en el Corán:

“A quien obedezca a Alá y a su Enviado, Él le introducirá en jardines por cuyos bajos fluyen arroyos” (sura IV).

“[...] habrá arroyos de agua incorruptible, arroyos de leche de gusto inalterables, arroyos de vino, delicia para los bebedores, arroyos de clara miel” (sura 47)<sup>192</sup>.

El jardín islámico, en su encierro, es una réplica del modelo coránico: la representación en la tierra del Paraíso prometido por Alá, con una significativa presencia del agua (bien precioso por su escasez). La antítesis del desierto. Este jardín aislado y fértil, asegura el orden, la abundancia y el deleite frente a una naturaleza circundante austera, hostil e imprevisible.

Esta selección de textos de la Antigüedad refleja una sociedad que a través de los jardines *artevaliza* la naturaleza *in situ*, y magnifica la acción dramática de sus narraciones. En otros textos antiguos también se describen jardines, sin embargo, la apreciación sensible de la naturaleza se vuelve más intensa y sirve de expresión lírica.

---

<sup>191</sup> Nueva Biblia española, p. 24.

<sup>192</sup> El Corán, pp. 50 y 352 respectivamente.

Generalmente es una mirada bucólica, de deleite, fascinada por la fertilidad, los colores, las mudas de las estaciones y la suavidad de los contornos y los fenómenos climáticos. Así es en la referencia a la primavera de *El Cantar de los Cantares*:

“¡Levántate, amada mía, / hermosa mía, ven a mí! / Porque ha pasado el invierno / las lluvias han cesado y se han ido, / brotan flores en la vega, / llega el tiempo de la poda, / el arrullo de la tórtola / se deja oír en los campos; / apuntan los frutos en la higuera, / la viña en flor difunde perfume”<sup>193</sup>.

Y así se maravilla Sócrates en el *Fedro* (230 a.C.) de Platón con el lugar en el que establecerán el diálogo en torno al amor:

“¡Por Hera!, bello retiro. Pues este plátano es muy corpulento y elevado, y sumamente hermosa la altura y la sombra de ese sauzgatillo, que además, como está en el apogeo de su florecimiento, puede dejar en extremo impregnado el lugar de su fragancia. A su vez, la fuente que mana debajo del plátano es placentera a más no poder, y su agua muy fría, según se puede comprobar por el pie. Consagrada a alguna ninfa o al Aqueloo parece estar a juzgar por esas estatuillas e imágenes. Y fíjate también en el aire tan puro del lugar, ¡qué agradable, cuán sumamente delicioso es, y con qué sonoridad estival contesta al coro de las cigarras! Pero lo más exquisito de todo es el césped, porque crece en suave pendiente que basta para reclinar la cabeza y estar maravillosamente. De modo, amigo Fedro, que has sido un excelente guía de forasteros”<sup>194</sup>.

La civilización romana es la que suma a los jardines y los textos literarios las representaciones pictóricas de paisajes, de las que nos quedaron relevantes testimonios

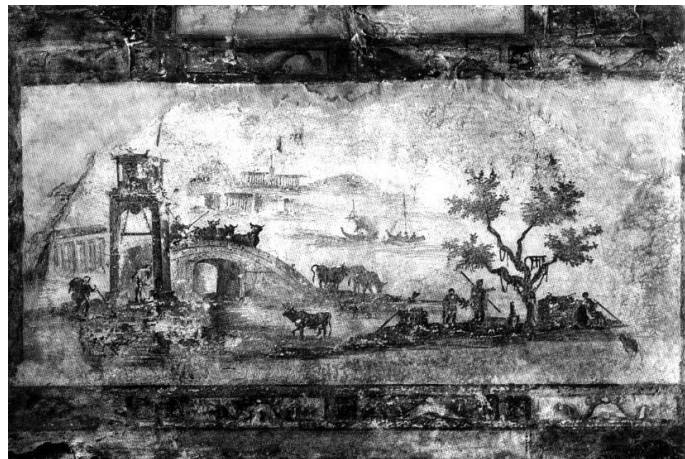
---

<sup>193</sup> Nueva Biblia española, p. 1264.

<sup>194</sup> Platón, *Fedro*, p. 107.

en las pinturas murales de Pompeya, ciudad de veraneo de los romanos hasta que quedó enterrada bajo las cenizas del Vesuvio en 79. Para Gombrich

“no son, claro está, obras maestras, pero es sorprendente observar cuánta destreza existía en una ciudad pequeña y de más bien escasa importancia. Difícilmente se hallaría nada tan excelente si una de nuestras poblaciones costeras de verano fuera excavada en la posteridad. [...] Bonitas naturalezas muertas tales, por ejemplo, como dos limones con un vaso de agua, y representaciones de animales. Incluso paisajes había allí. Ésta fue, acaso, la mayor innovación del periodo helenístico. [...] Los artistas trataron de evocar los placeres de la campiña para los viciados habitantes de la ciudad. Esos cuadros no son vistas reales de una casa de campo particular o de un bello paraje. Son más bien conglomerados de todo aquello que constituye una escena idílica: pastores y ganado, santuarios sencillos, casas de campo y montañas en la lejanía (Il. 1). Cada cosa estaba encantadoramente colocada en esos cuadros, y el conjunto aparecía contemplado desde su aspecto más propicio”<sup>195</sup>.



Il. 1. Paisaje. Siglo I. Pintura mural, Villa Albani, Roma.

Sin embargo, son obras menos realistas de lo que en principio pudieran parecer. En la Il. 1 se detectan incongruencias entre las distancias y distribución de los elementos, y uno debe recordar que en aquel momento todavía se ignoraban las leyes de

<sup>195</sup> Gombrich, E.H., *Historia del Arte*, p. 113.

la perspectiva, y que pasarían más de mil años hasta que fueran descubiertas. Como veremos más adelante (p. 162), las investigaciones sobre la perspectiva contribuirán al desarrollo de la pintura de paisaje.

En la Edad Media, la eliminación de las representaciones paganas hace que desaparezcan también las representaciones del entorno natural. Llama la atención y resulta paradójico, porque durante el primer milenio cristiano el mundo feudal transcurría prácticamente al aire libre y la economía era básicamente rural. Sin embargo, podemos encontrar una explicación en el hecho de que la mirada de los hombres y mujeres de aquel momento era de carácter simbólico y religioso. Las Sagradas Escrituras y el influjo platónico escamoteaban la realidad del medio ambiente y lo que se veía a simple vista era menos digno y menos real que la profunda verdad cristiana.

La literatura continuará describiendo jardines, pero apenas refleja la apreciación sensible del paisaje que había empezado a aflorar. Sorprende que Marco Polo, que viaja hasta regiones lejanas y exóticas, solo se extasíe con los jardines. Roger escribe que los mismo le ocurre a otros viajeros y recurre a Christiane Deluz, que

“ha comentado que los peregrinos del siglo XIV, si bien tienen en ocasiones un sentimiento de la naturaleza, no tienen estrictamente hablando el sentido del paisaje, ni siquiera cuando descubren los altos lugares de la Biblia [...]: ‘se trata todavía de una mirada a ras de suelo, al borde del camino’. Precisamente, será necesario modelar otra mirada, distante, panorámica, para inventar el paisaje”<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 66.

### III.2. El paisaje en la China antigua

La China antigua, varios siglos antes que el mundo occidental, reúne las cuatro condiciones de Berque, pues la lengua china sí poseía una palabra, e incluso dos, para designar el paisaje. Berque las recupera: “*shanshui*, literalmente ‘montaña-agua’, y *fengjing*, forma del carácter ‘viento’ y de un carácter que significa ‘escena’, con una fuerte connotación de luminosidad [...]; *fengjing* evoca más bien el ambiente del paisaje y *shanshui* preferentemente los motivos”<sup>197</sup>.

El paisaje gozó pronto de una posición eminente, que originariamente estaría ligada a la influencia del taoísmo, en cuyas enseñanzas la meditación, el pensamiento profundo, ocupaba un lugar fundamental. Meditar consiste en pensar y reflexionar acerca de la misma verdad sagrada durante mucho tiempo, fijar una idea en el espíritu y contemplarla desde todos lados sin apartarse de ella.

“Algunos monjes meditaban sobre simples palabras, dándoles vueltas en sus mentes, sentados durante días enteros y escuchando el silencio que precede y sigue a la sílaba sagrada. Otros meditaban pensando en las cosas naturales, el agua, por ejemplo, (...) que, cede, y sin embargo consume a la sólida roca; cuán clara, fría y fugaz es, y da vida al campo sediento; o sobre las montañas, que siendo recias y señoriales, son tan bondadosas que permiten que los árboles crezcan sobre ellas. Tal vez por ello, el arte religioso chino llegó a ser empleado no tanto para referir las leyendas de Buda y de los maestros chinos o la enseñanza de una doctrina particular –como se empleó el arte cristiano en el Medievo– como para proveer de una ayuda práctica de la meditación. Artistas devotos empezaron a

---

<sup>197</sup> Traducción tomada de Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 67.

pintar el agua y las montañas con espíritu reverente [...] para suministrar puntos de apoyo a un pensamiento profundo”<sup>198</sup>.

Pintaban en rollos de seda que guardaban en estuches preciosos y que desenrollaban solo en momentos apacibles, como el que abre un libro de poesía. No se trataba de paisajes reales que esbozaban al aire libre frente a un tema, su modelo no era la realidad sino las obras de maestros famosos. En ellas estudiaban “cómo pintar pinos”, “cómo pintar rocas” o “cómo pintar nubes”. Solo cuando ya habían adquirido cierta destreza, contemplaban la naturaleza para captar el estado de ánimo del paisaje. Al regresar, hacían como los poetas y combinaban las imágenes que se hubieran presentado en su mente hasta lograr la composición que se asemejara más al estado de ánimo que querían representar. “Los chinos, por tanto, consideran infantil perseguir los detalles en los cuadros y compararlos después con el mundo real. Prefieren encontrar en ellos las huellas visibles del entusiasmo del artista”<sup>199</sup>.

Incluimos estos apuntes sobre la tradición paisajista china porque, aunque Herzog no la haya citado como referencia, comparte con ella el ánimo de retratar paisajes de la mente y del espíritu, más que de la realidad natural en sí. Dice que le gusta dirigir los paisajes como dirige a los actores y los animales, y que intenta introducir cierta atmósfera a través del sonido o escogiendo cierta luz y nubosidad del día para dotarle de un carácter definitorio<sup>200</sup>. Profundizaremos sobre ello al referirnos al paisajista holandés Hercules Segers (p. 204) y al pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (p. 224), a los que Herzog sí señala como influencias y que también buscaron irradiar con sus paisajes destellos de un estado mental y espiritual.

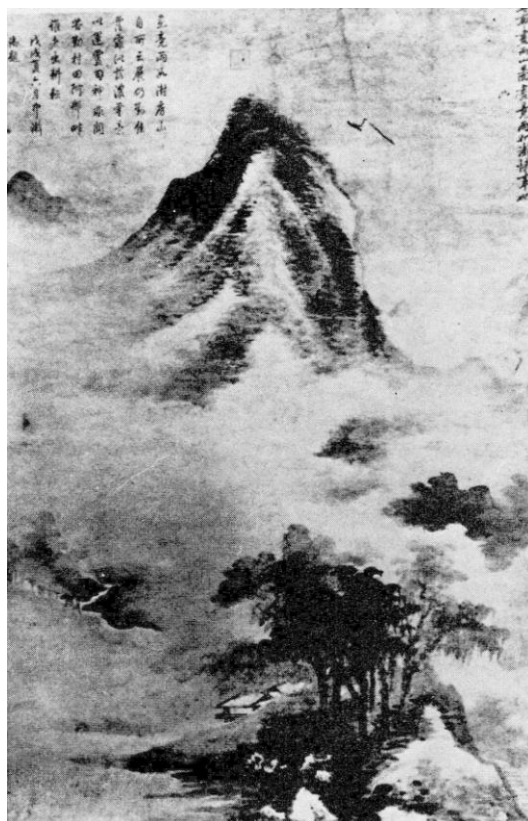
---

<sup>198</sup> Gombrich, E.H., *Historia del Arte*, p. 150.

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>200</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 81.





Il. 2. *Paisaje después de la lluvia*, atribuido a Kao K'o-kung (h. 1300). Museo del Palacio Nacional, Taipei.

### III.3. Evolución y emancipación del paisaje en Occidente

En este capítulo describiremos los rasgos esenciales de la evolución en Occidente de un modelo pictórico sin paisaje hasta la aparición de un modelo pictórico de paisaje autónomo, es decir, desde su recuperación y subordinación a un tema hasta su emancipación. Dicha evolución pasa por devolver la mirada hacia la realidad y laicizar la naturaleza, por el descubrimiento de las leyes de la perspectiva y la introducción de la ventana, por la mudanza del paisaje del fondo al primer plano, y por la revalorización del campo.

Identificaremos “La influencia de Leonardo da Vinci en Herzog: El ciclo de la

naturaleza; ““La influencia de Brueghel en Herzog: El paisaje indiferente al ser humano”; y “La influencia de los paisajistas holandeses en Herzog: La nubosidad, Hercules Segers y los paisajes expresionistas”.

### **III.3.1. La laicización de la naturaleza en Occidente**

Para que la naturaleza y el entorno fueran considerados como entes autónomos, hizo falta primero una educación moral del ojo con la consiguiente *desacralización del mundo*. Durante siglos los artistas se alejaron de las formas naturales y se preocuparon por utilizar los símbolos sagrados tradicionales para ilustrar los misterios de las escrituras y transmitir la idea de lo sobrenatural. Por ello, la Edad Media fue el periodo en el que la pintura estuvo a punto de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes y en el que se desarrollaron, libres de condicionantes realistas, todas las posibilidades de ornamentación y distribución compositiva. La Iglesia estaba tan asentada y tan interesada en que nada cambiara, que tuvo que aparecer un genio, casi salido de una lámpara maravillosa, que rompiera el hechizo e insuflara vida de nuevo a la pintura. Ese fue Giotto de Bondone (h. 1267-1337). Para ello, en lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, se dejó persuadir por los frailes que en sus sermones exhortaban al vulgo a que representaran en su mente lo que leían en la Biblia o en las leyendas de santos como si estuvieran presentes en los acontecimientos. Podemos imaginarnos las preguntas que pudo plantearse Giotto para realizar *El entierro de Cristo* (Il. 3): ¿Cómo se movieron los que estuvieron allí?, ¿Cómo actuó cada uno?, ¿Qué hacían con sus manos?, ¿Cómo sería el entorno en el que se encontraban?



Il. 3. *El entierro de Cristo*, de Giotto de Bondone (h. 1305). Capilla de la Arena, Padua.



Il. 4. *La entrega del manto*, de Giotto de Bondone (h. 1297). Basílica de San Francisco, Asís.

Giotto devolvió la mirada hacia la realidad, y de un escenario cerrado regresó a un escenario abierto: empezó a prescindir del oro en la configuración de los espacios pictóricos; recuperó el valor de la luz natural como medio de articulación del espacio, el volumen y la corporeidad de los objetos; y poco a poco introdujo fondos inspirados en la realidad. Esto fue tan importante en su momento que por primera vez se consideró necesario que el nombre de un maestro pasara a la posteridad. Con Giotto se iniciaron dos nuevos capítulos de la Historia del Arte: “la conquista de la realidad” y “la historia de los grandes artistas”.

La fama de Giotto llega hasta los artistas de fuera de Italia, que aprenden sus lecciones y empiezan a transformar el arte de sus países. No obstante, hay que tener en cuenta que Giotto se aventura a modificar los códigos porque también en la sociedad se estaban dando cambios sustanciales. Durante el siglo XIV el feudalismo pierde el papel predominante en la estructura socioeconómica y el capitalismo inicia su andadura. Una nueva clase urbana y adinerada empieza a detentar el poder, desplazando el monopolio ideológico que hasta ese momento había ejercido la Iglesia. Irrumpe la filosofía humanista, se instaaura una renovadora relación científica con el entorno y la mirada se

seculariza, lo que afecta directamente a los caducos pilares que sustentaban las manifestaciones artísticas. El arte ya no deberá responder a un planteamiento estrictamente simbólico, sino también a principios que emanen de la razón humana; la realidad ya no solo es una excusa para la manifestación de lo sagrado, sino el espacio que permite un conocimiento renovado y más ajustado del mundo. Se empieza a preparar el terreno para el Renacimiento.

Este espíritu explica también la profusión durante la Baja Edad Media de los *Tacuinum Sanitatis* y los calendarios. El *Tacuinum Sanitatis* (Il. 5) es un manual medieval lleno de ilustraciones, sobre salud y bienestar, basado en el *Taqwin al sihha* (*Tablas de Salud*), un tratado médico árabe cuyo fin era no solo describir con detalle las propiedades benéficas y dañinas de los alimentos y las plantas, sino dar a conocer también los saberes de la época relativos a la respiración, el ejercicio, el descanso, la vida en la casa y fuera de ella, las emociones y los humores, cuestiones de vestuario o la influencia de las estaciones, entre otras cosas. El *Taccuinum*, del que existen varias versiones en latín, también tiene interés para el estudio de las prácticas agrícolas (Il. 6).



Il. 5. Vento Meridionale. *Tacuinum Sanitatis*. Italia, s. XIV.



Il. 6. Pastinace. *Tacuinum Sanitatis*. Italia, s. XIV.





Il. 7 y 8. *Las muy ricas horas del duque de Berry* (Febrero y Julio), de los Hermanos Limburgo (1410). Museo Condé, Chantilly.

Los calendarios, por su parte, vienen ilustrados con pinturas de las diversas ocupaciones según los meses del año: la siembra, la caza, la recolección. *Las muy ricas horas del duque de Berry* (1410) forma parte del calendario que encargó un hombre adinerado al taller de los hermanos Limburgo y muestra cuánto gana la pintura cuando se detiene a observar la vida real (Il. 7 y 8).

Aunque no pueden ser considerados como documentos cuyos paisajes merezcan una consideración estética relevante o favorezcan el placer de ver y hacer ver el entorno natural, los *Tacuinum Sanitatis* y los calendarios deben tenerse en cuenta porque planteaban nuevos temas pictóricos que les resultaban desconocidos a muchos artistas. Y estos, para realizar un nuevo tipo de obras en consonancia con los nuevos tiempos, es decir, más realistas, y podríamos decir más científicos, tuvieron que salir al exterior para realizar estudios al natural que posteriormente incorporarían a sus obras. Ahora tenían un cuaderno de apuntes con esbozos de distintos tipos de flora y fauna. Además, los

artistas y artesanos se organizaron en gremios que velaban por sus privilegios y derechos y a través de los cuales crearon unos criterios de admisión: el artista tenía que probar que era capaz de un cierto grado de competencia, es decir, que era un maestro en su arte.

En este sentido, la pintura de los Países Bajos marcará la pauta en una amplia zona europea, con Jan Van Eyck (h. 1390-1441) y Robert Campin (h. 1375-1444) a la cabeza. Si lleváramos a cabo un recorrido por la segunda mitad del siglo XV, podríamos observar que en una época en que el paisaje no tenía reconocimiento como tal, los artistas de los Países Bajos se complacían en recrear minuciosamente aspectos parciales y concretos de la naturaleza, llenos de encanto y amenidad, como hierbas sobre rocas y flores entre riscos, y se enorgullecían de demostrar su destreza para la copia del natural.



Il. 9. La pesca milagrosa, de Konrad Witz (1444). Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

Un ejemplo curioso es el de *La pesca milagrosa* (1444) de Konrad Witz (h. 1400-46): el pintor quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena de Cristo de pie en la orilla (Il. 9) y para ello no representó un lago que surgiera de su imaginación, sino el mismo lago de Ginebra, que ellos conocían, con el gran monte

Salève irguiéndose al fondo. Un paisaje real que cualquiera podía contemplar y que todavía hoy existe y se parece al del cuadro.

En este esfuerzo naturalista es donde encontramos ciertas diferencias entre los artistas italianos y los del Norte. Estos no representaban los elementos naturales aislados, despegados de su espacio vital, como los italianos, sino que los concebían como inseparables. Quizás esto explique por qué la pintura de paisaje aparece antes en el Norte y no en Italia, aunque los avances fueran más rápidos en el Sur.

### **III.3.2. Las nuevas leyes de la perspectiva y la introducción de la ventana**

Hasta el Renacimiento, en el siglo XV en concreto, no encontramos en ningún artista clásico el famoso camino de árboles que disminuyen en el cuadro a medida que están más lejos en el horizonte. No obstante, en ese siglo, el arquitecto Filippo Brunelleschi (1377-1446) proporcionó a los artistas los medios matemáticos para resolver cuestiones de profundidad de este tipo: la perspectiva pictórica. Con ella se introdujo en el cuadro lo que el historiador del arte Pierre Francastel (1900-70) llamó el “cubo escénico” (Il. 10), un volumen cuadrangular en el que inscribir, en perspectiva, una escena. Pero con él también aparecía un inconveniente: su carácter cerrado. Aunque en su tratado *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti (1404-72) definiera el cuadro en sí mismo como una ventana abierta al mundo, solo la introducción de una nueva abertura permitiría a los artistas italianos iluminar y laicizar el oscuro “cubo escénico”. Esta nueva ventana les serviría además para corregir los problemas que aún tenían para ajustar las escenas y los fondos de paisaje, que seguían sin fusionarse. De esta manera

aparecieron cuadros de paisajes dentro de los cuadros principales. Eran miniaturas aisladas, diferenciadas de la escena protagonista, en las que los artistas pudieron empezar a recrearse en vistas de la naturaleza. La ventana italiana, que permitía insertar en el cuadro una *veduta*, la incorporaron también los pintores del Norte que, además, en su afán de virtuosismo, la representaron en forma de reflejo en los espejos circulares que colocaban en las estancias de los cuadros.



Il. 10. La Virgen apareciéndose a San Bernardo, de Pietro Perugino (h. 1490-1494). Antigua Pinacoteca, Múnich.

### - La influencia de Leonardo da Vinci en Herzog: El ciclo de la Naturaleza

Le dedicaremos un espacio más amplio a Leonardo da Vinci (1452-1519), ya que Herzog reconoce los paisajes que Leonardo incluye en sus ventanas como una referencia e inspiración para sus películas: “Pienso en la Madonna que tiene una ventana tras ella a través de la que se ve un vasto y abrumador paisaje. Esos son los



tipos de paisaje que intento encontrar en mis películas, los paisajes que sólo existen en nuestros sueños”<sup>201</sup> (II. 11).



II. 11. *La Virgen del clavel*, de Leonardo da Vinci (h. 1478). Alta Pinacoteca, Múnich.

La actitud científica con la que Leonardo se enfrenta al hecho artístico coincide con la desacralización que acompaña al pensamiento moderno. La visión del mundo ya no está determinada por el miedo, el mito o la magia, sino que es el resultado de una explicación que intenta ser lo más racional y liberadora posible. La vida de Leonardo quedó marcada por el deslumbramiento ante la naturaleza, un deslumbramiento que se refleja tanto en su pintura como en sus textos. Una naturaleza que observó en soledad, como Herzog en sus viajes a pie, como el profeta Hias de su película *Corazón de cristal* en sus recorridos por el territorio bávaro o como los peregrinos y viajeros del resto de su películas. Para Leonardo es una naturaleza que presenta ante sus ojos un mundo sin

---

<sup>201</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 136.

principio ni fin, permanente, materia con la que el tiempo juega a ser escultor. “¡Oh!, tiempo, consumidor de las cosas, que transformándolas en ti mismo das a los seres vivientes nuevas y diferentes moradas”<sup>202</sup>, escribió Leonardo.



Il. 12. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, de Leonardo da Vinci (h.1502-16). Museo del Louvre, París.



Il. 13. *La Virgen de las rocas*, de Leonardo da Vinci (h.1483-86). Museo del Louvre, París.

Leonardo presiente la amenaza de la naturaleza en la acción del tiempo, no en sus fuerzas sobrenaturales, y, como a Herzog, la idea de la regeneración del mundo le atrae de una manera casi irresistible. Los paisajes que colocaba al fondo de sus cuadros son paisajes imaginarios y primigenios, con lagos, siempre brumosos, inhóspitos y aparentemente previos al hombre o no “tocados” por él, basados en los fenómenos naturales que él mismo había observado en sus estudios geológicos (Il. 12 y Il. 13). En fin, el reflejo del ciclo de la naturaleza.

---

<sup>202</sup> Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*, p. 168.

A Leonardo le fascinaban los mitos sobre el cataclismo y, puesto que la fabulación no está reñida con el cientificismo, en el capítulo VI sobre la “Descripción imaginaria de la Naturaleza” de sus *Cuadernos de notas*, Leonardo plantea la estructura de una profecía inventada por él mismo, la de “El monte Taurus”:

1. La predicación persuasiva de la fe.
2. La repentina inundación hasta su fin.
3. La destrucción de la ciudad.
4. La muerte de la gente y su desesperación.
5. La persecución del predicador y su liberación.
6. Destrucción de la causa de la caída del monte.
7. El estrago que causó.
8. La avalancha de nieve.
9. El descubrimiento del profeta.
10. Su profecía.
11. La inundación de las partes más bajas de Armenia occidental, cuyo drenaje tuvo lugar al cortarse el monte Taurus.
12. Cómo el nuevo profeta mostró que la destrucción se había efectuado como él había predicho.
13. Descripción del Monte Taurus y del río Éufrates.
14. Por qué el monte resplandece en la cumbre durante media noche o una tercera parte de ella, y se asemeja a un cometa para los que habitan en el occidente después de ponerse el sol, apareciendo igual a los habitantes del Este antes del amanecer.

15. Por qué este cometa aparece en diversas formas, de tal manera que unas veces es redondo, a veces dividido en dos o tres partes y otras unido, unas veces invisible y otras haciéndose visible de nuevo.

Incluimos estas notas de Leonardo porque lo que guía las películas de Herzog más celebradas por sus paisajes, es cierta visión mítica y profética del principio y el fin, del génesis y el Apocalipsis, como movimientos solo en aparente oposición y espacios temporales propicios para la revelación. “Como un explorador en los albores del tiempo, él [Herzog] se ve obligado a ir más allá de la mera realidad para buscar la visión originaria del mundo y del hombre”<sup>203</sup>.

Herzog quiere que percibamos la naturaleza como si la viéramos por primera vez y al hombre como si fuera un extraterrestre; enfrentarnos cara a cara con el enigma de la creación. Imágenes primigenias (la lava hirviendo, las cataratas, la tormenta), terrenos abruptos (gargantas, cuevas, montañas que se pierden entre las nubes), entornos insondables (la selva, el océano o el espacio) y paisajes desolados (el desierto, las marismas de petróleo, las ruinas y escombros), “colonizan” toda su obra, no obstante, hablaremos de cuatro películas suyas cuya trama principal tiene que ver explícitamente con el origen, el cataclismo y sus signos: *Fata Morgana* (1970), *Corazón de cristal* (1976), *La soufrière* (1977) y *Lecciones en la oscuridad* (1992).

Como habíamos adelantado en el capítulo de aproximación a la obra de Herzog (p. 81), su película *Fata Morgana* surgió de la atracción que le produjo el paisaje del sur del Sáhara. En principio él había acudido hasta allí con la idea de rodar una película de ciencia ficción y mostrar los paisajes de ese territorio como si fueran de otro planeta. Sin embargo, los continuos espejismos que el desierto le ofrecía y sus cualidades

---

<sup>203</sup> Paganelli, Grazia, *Ecstasy and Truth. 23 films by Werner Herzog*, p. 84.

visionarias le resultaron mucho más poderosos que la primera idea que había tenido. De manera que desechó la historia, abrió los ojos y oídos, y se dedicó a filmar los paisajes que a lo largo del viaje le alucinaban o perturbaban, y a las personas que llamaran su atención o pudieran serle útiles<sup>204</sup>. Mientras viajaba no contaba con la posibilidad de ver el material que rodaba, así que no se reencontró con los paisajes hasta que regresó del viaje. Una vez de vuelta y sentado frente a las imágenes sintió que el mito de la creación del mundo del Popol Vuh se correspondía con lo que veía. En dicho texto los dioses fracasan varias veces en su intento de concebir al ser humano e inician la creación en varias ocasiones para subsanarlo, por lo tanto crean, fracasan, destruyen y crean de nuevo. Este planteamiento se adaptaba muy bien a los paisajes rodados por Herzog, ya que estos por un lado reflejaban un carácter primigenio, y por otro, estaban poblados de ruinas, objetos abandonados y cadáveres de animales. Es decir, contenían al mismo tiempo las cualidades originarias y los vestigios de los intentos frustrados. Por ello, vio claro que el primer tercio de la película llevaría por título “La Creación” e incluiría una voz en *off* - la de Lotte Eisner - recitando las palabras del Popol Vuh referentes a dicho mito con ligeras alteraciones hechas por el propio Herzog.

Tras decidir cómo empezaría la película, estableció la estructura en tres partes: “La Creación”, “El Paraíso” y “La Edad de oro”. Mientras repasaba el material determinaba qué iría en cada parte de una manera intuitiva, dejando la mayoría de imágenes de seres humanos y poblaciones para las partes segunda y tercera. Para estas partes, la voz en *off* recitaría textos del propio Herzog. Como las ruinas y los escombros, la aparición de personas reflejaría una nueva creación imperfecta.

---

<sup>204</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, pp. 45-46.

“Algunos aspectos de ciencia ficción quedaron. Por ejemplo, aunque obviamente se filmó en la Tierra, la película no muestra necesariamente la belleza, la armonía y el horror de nuestro mundo, sino más bien una especie de utopía - o distopía - de la belleza, la armonía y el horror. Cuando uno ve *Fata Morgana*, ve los paisajes de la vergüenza de nuestro mundo, un planteamiento que aparece repetidamente a lo largo de mi trabajo, desde *El enigma de Gaspar Hauser* hasta *Pilgrimage [Peregrinación]*”<sup>205</sup>.

A continuación, se expondrán todos los paisajes que forman parte de “La Creación”. Sirven de ejemplo visual de las ideas que acabamos de indicar y de introducción a la sensibilidad paisajística de Herzog. Los fragmentos de la voz en *off* que consideramos pertinentes se incluyen después de la imagen a la que acompañan.



#### VOZ EN OFF

Ahora hay que informar cómo en su tiempo el mundo flotaba en un gran silencio, en una profunda tranquilidad, permaneciendo en calma...



...moviéndose suavemente, quedándose solitario y desierto.



Y esta es la primera noticia, la primera afirmación: no había ningún hombre, ningún animal, pájaro, pez, cangrejo, árbol, piedra, cueva, desfiladero, matojo de hierba o arbusto, únicamente había el cielo.

<sup>205</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, pp. 45-46.





La cara de la tierra era invisible, únicamente el mar se estancaba bajo el firmamento, eso era todo.



No había ninguna cosa que se hubiera formado en algo, que tan solo se hubiera notado un poco, que se hubiera movido, murmurado o susurrado en el cielo. Realmente no había nada.



Solo el agua se estancaba, allá solo el mar estaba quieto. Un gran estancamiento. Realmente no había nada más.



Solo y únicamente la Fundadora y el Creador, la Poderosa y Cucumatz, ella, la parturienta y el Procreador de hijos estaban allá en las inmensas aguas. Solamente había tranquilidad, silencio, oscuridad y noche.



Solo el agua se estancaba, allá solo el mar estaba quieto. Un gran estancamiento. Realmente no había nada más.



Asimismo verdaderamente el cielo estaba ahí. También estaba “El Corazón del Cielo”. Este es el nombre del Dios...



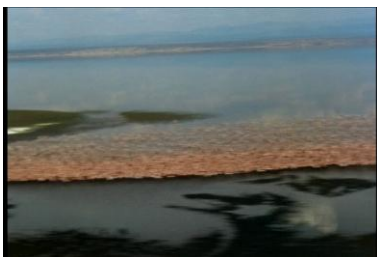
... así se llama.



Ahora su palabra le llegaba a la Poderosa y a Cucumatz, allá en la oscuridad, en la noche, hablándoles a la Poderosa y a Cucumatz. [...]



Entonces surgieron en sus planes el origen de la luz, y también el hombre. [...]







“Que se vaya esta agua, quítate de en medio, que se construya la tierra y su conexión y se coloque bien. Pues que se siembre la vida, que se haga la luz en el cielo y en la tierra”.



“No hay nada de brillo, nada de aprecio, nada de gloria para esta nuestra construcción, nuestra creación, antes de haber hecho, antes de haber creado el hombre”. Así hablaban ellos. [...]



En el momento de la creación era como una nube, como una niebla, en el origen de su corporalidad.



Entonces se oyeron salir las montañas del agua. Enseguida eran montañas grandes [...]



Así pues lo primero que se formó fue la tierra, las montañas y las llanuras. Y en todas partes se ordenaron los caminos de las aguas de la mejor manera, pasaban en forma de serpentín al pie de las montañas y entre ellas.



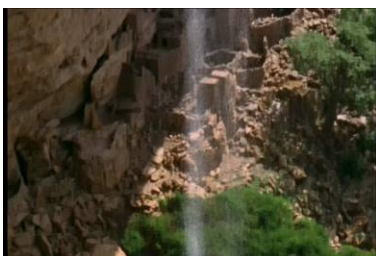
Y así quedaban los ríos bien distribuidos, después de haber salido a la luz del día la gran montaña. Pues así se realizó la formación de esta tierra [...]



Al momento nacieron el ciervo y el pájaro [...]: “Tú, ciervo, duermes cerca de los ríos, en las gargantas, en los ramilletes de hierbas y plantas. Y te reproduces en los bosques... y así sea”.



Seguidamente recibieron su domicilio los pájaros pequeños y grandes [...] Así pues cada uno vivía y recibía su sitio para dormir y descansar [...]



“Sin más se acerca el momento para un nuevo intento de la siembra del hombre: hagamos para nosotros un cuidador y un mentor”

[...] Pero no sabían decir su nombre...



...como otros intentos de hombres y los ahogaron. Por su culpa, la cara de la tierra se oscureció: apareció la oscuridad y lluvias torrenciales día y noche.



Se acercaron animales grandes y pequeños. Los árboles y las rocas lo rechazaron. Intentaron trepar a las cabañas, pero cayeron y se despeñaron. Intentaron entrar en las cabañas, pero se cerraron ante ellos.

De esta manera se efectuó la segunda destrucción de los seres creados por los hombres, pero predestinados a la destrucción. Fueron absorbidos y eliminados sin dejar rastro.

Las visiones del profeta Hias de la película *Corazón de cristal* también tienen que ver con el mito del fin del mundo y su regeneración, y los paisajes que las ilustran guardan relación con los paisajes fantásticos e inhóspitos de Leonardo. La película transcurre en una aldea bávara del siglo XVIII, cuya economía se sustenta en el delicado cristal rubí, que se elabora siguiendo una antigua y secreta fórmula. Mühlbeck, el maestro cristalero, muere llevándose el secreto con él y los aldeanos se quedan desconcertados ante el futuro inminente. Hias, un pastor con dotes proféticas, que tiene visiones durante sus recorridos por las montañas, ve el fin del mundo y augura que la vidriería se incendiará y que en la aldea correrá “libre la locura”.

La historia, basada en relatos del folclore bávaro, contiene las reminiscencias milenaristas medievales que tanto le seducen a Herzog y de las que ya hemos hablado (p. 126). Fundamentalmente refleja el fin de un tipo de mundo y la llegada de la Era Industrial. En una taberna, el profeta Hias lo anuncia así:

“Después el pequeño empieza una guerra. Y el grande se extiende a lo largo del océano. Luego, por menos de doscientos florines no consigues un pan. Entonces llega un señor severo, le arrebató la camisa a la gente y con la camisa, la piel. Después de la guerra aparentemente se goza de un descanso, pero de verdad no lo es. (...) Los campesinos vestirán como los hombres de ciudad y esos hombres de ciudad serán como los monos. Las mujeres llevarán botas y pantalones. Los campesinos pisarán el estiércol con botas relucientes. Los campesinos comerán pasteles y hablarán de política. Todos se pelean. (...) Hay una guerra en cada casa. Ningún hombre querrá a sus semejantes. Los ricos y las personas distinguidas serán asesinados. Los campesinos rodearán sus casas con un cerco alto y desde las ventanas dispararán contra los indefensos ciudadanos. Los ciudadanos suplicarán que les dejen arar, pero los campesinos no escucharán sus súplicas y matarán a los ciudadanos. Ningún hombre querrá ya a otro hombre. Cuando dos se sienten en un banco y uno le diga al otro ‘Hazme sitio’ y el otro no lo haga, esto significará su muerte. Llegará el tiempo de quitar los bancos.”

La visión sigue, pero en términos más fantásticos. Al recitar este soberbio texto de Herbert Achternbusch, co-guionista de la película, *Hias* nos remite a los profetas e iluminados milenaristas y pone de manifiesto miedos ancestrales del ser humano. Lo que nos interesa en este caso es el tipo de imágenes que ilustran dichas profecías y por lo tanto dichos miedos. A continuación, presentaremos los ejemplos de los paisajes que acompañan dos visiones<sup>206</sup>:

---

<sup>206</sup> Como en el caso de *Fata Morgana*, estas imágenes se suceden como aparecen en la película, y aquellos fragmentos de la voz en off que consideramos pertinentes se incluyen a continuación de la imagen sobre la que se escuchan.





## HIAS

...Estoy mirando a la distancia, hacia el fin del mundo, y antes de que acabe el día llegará el final: primero se derrumba el tiempo y luego la tierra. Las nubes se enfurecen...



...la tierra hierve después. Esa es la señal, el principio del fin. El límite del mundo comienza a derrumbarse,



...todo comienza a derrumbarse y cae y cae. Veo dentro del derrumbe. Siento una atracción. Me arrastra, me absorbe hacia abajo. Comienzo a caer. Yo caigo, yo caigo. La vida me da vértigo...



Ahora veo exactamente un punto en el agua que cae. Busco un punto en el cual mis ojos puedan encontrar soporte. Me vuelvo liviano. Cada vez más liviano. Todo se vuelve liviano. Vuelo hacia lo alto.



De la caída y del vuelo surge un nuevo paisaje y, como si fuera la Atlántida hundida, del agua brota la tierra... Yo veo una nueva tierra.



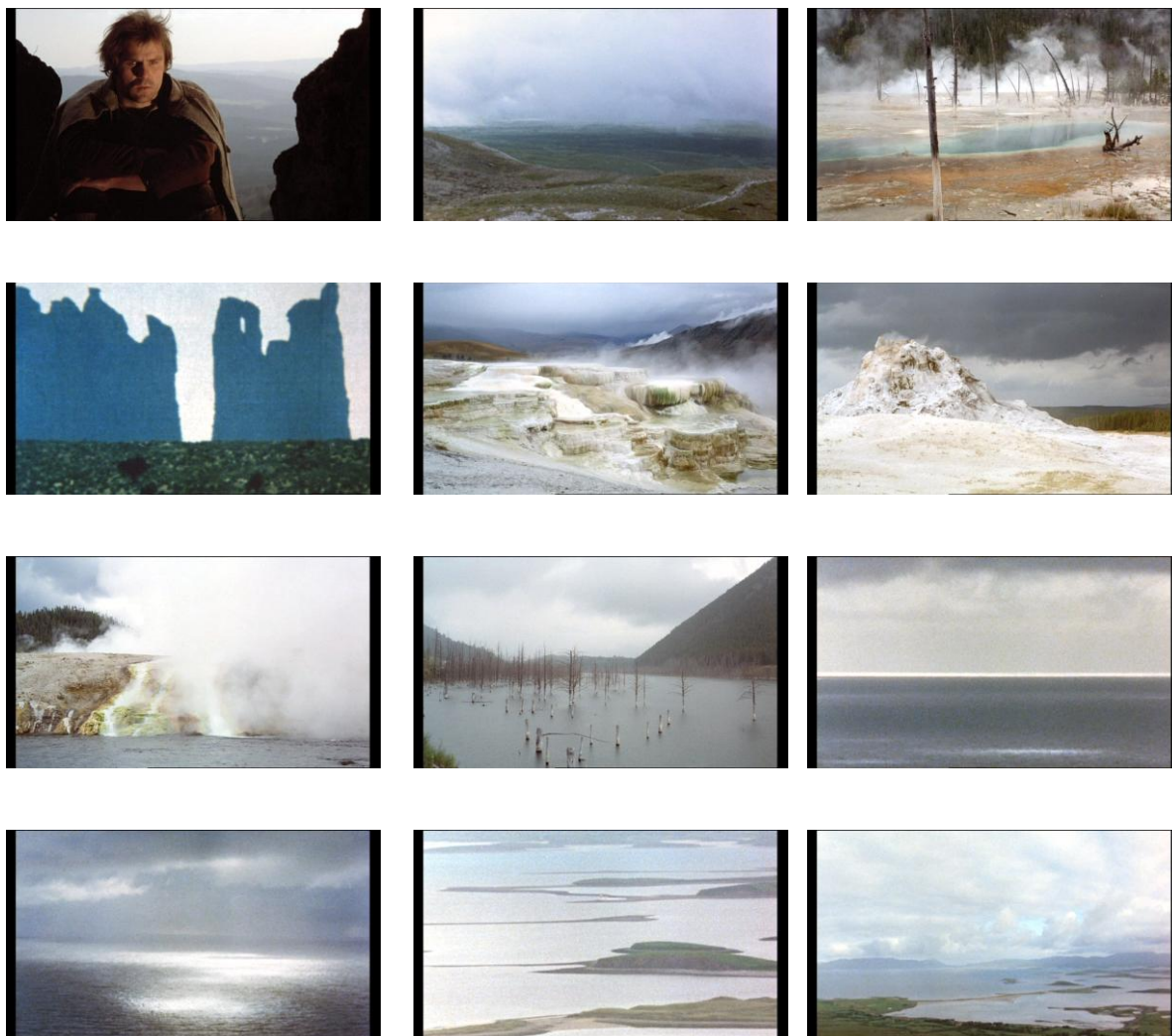
Herzog quiere que el espectador entre en una especie de trance y que experimente la película “en un estado aparte, en otra realidad”<sup>207</sup>. Para conseguirlo es muy importante la sugestiva voz de Hias, la música del grupo Popol Vuh y la redundancia de las palabras, las imágenes y las sensaciones. Hias dice que “la tierra hierve” y vemos magma hirviendo de un volcán. Dice que “todo comienza a derrumbarse” y vemos el violento caer del agua de una catarata. Y las siguientes imágenes, de la catarata también, hacen que el espectador sienta que cae y cae, como dice Hias. En el último plano de la cascada la música cambia un poco y la visión cambia de perspectiva. Hias dice que busca “un punto en el cual mis ojos puedan encontrar soporte. Me vuelvo liviano”. Del vértigo ante el fin del mundo, Hias pasa a la descripción del resurgir de un nuevo mundo y empiezan a sucederse paisajes más calmados: zonas montañosas con nubes que apenas se desplazan y que dejan al sol que cuele sus rayos; un lago con aguas absolutamente tranquilas; y un paisaje muy horizontal, sin la agresión de una abrupta elevación.

La segunda visión de Hias da pie al segundo acto de la historia: al inicio del desastre. A diferencia de la primera visión, las palabras de Hias no acompañan las imágenes. Él primero describe la visión sentado en medio del bosque, y luego se suceden los paisajes. Esta vez no reincidenten en lo que literalmente dicen las palabras, pero sí reflejan la desolación de la que habla. Hias describe un incendio que arrasa un valle y una colina, que sólo deja escombros y restos de cuerpos convertidos en piedra. Una catástrofe. Y un superviviente que se pregunta si será “realmente el único que queda”. En la anterior visión, la catástrofe era el fin del mundo y lo que veíamos asociado a éste eran elementos primigenios de la tierra como el magma de un volcán y el agua de una catarata. En esta visión parece que vemos una fase previa a la que vimos

---

<sup>207</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

en la anterior visión. Es como si en la visión general del fin del mundo, Hias viera primero el resultado de la destrucción total y luego fuera hacia atrás descubriendo el proceso.



Tras la descripción de Hias, empieza a oírse un instrumento de cuerda antiguo y una voz aguda que canta una canción medieval. El primer paisaje es un valle con un cielo muy nuboso. En la siguiente imagen, se presenta un lago semicongelado con troncos y ramas muertas que surgen del agua, entre los cuales el humo corre libremente. A continuación viene la silueta de formaciones rocosas altas en medio de una planicie y

la imagen es muy similar a la de las ruinas de un edificio. Los planos muestran paisajes helados por los que corren templadas emanaciones de vapor. La canción cesa con un plano de un lago con troncos secos que emergen del agua y montañas boscosas a los lados. Hasta aquí vemos la desolación y la interpretación visual de lo que acababa de describir Hias. Empieza la sugestiva y placentera música de Popol Vuh, que contrasta con la incisiva voz aguda del canto medieval, y con ella un nuevo tipo de imágenes más asociadas a la regeneración: un horizonte en el que las nubes dejan que el sol cuele su luz para iluminar el mar y un lago fértil.

La neblina tan presente en esta película produce un efecto similar al del *sfumato* de Leonardo, que a través de la superposición de muchas capas proporciona una atmósfera densa y numerosos matices. En el caso de la primera visión, esta llega a resultar realmente pictórica y dicha sensación se produce porque las imágenes se re-filmaron retro-proyectadas sobre una pantalla.

Un año después de rodar *Corazón de cristal*, en 1977, Herzog viaja a otro paisaje de cualidades apocalípticas, a la isla de Guadalupe, en las Antillas francesas. Allí hay un volcán a punto de explotar: *La Soufrière*. Según explica Herzog en la película, se espera que la explosión tenga la fuerza de cinco o seis bombas atómicas. Consecuentemente, los 75.000 habitantes han abandonado la parte sur de la isla, pero un hombre ha decidido quedarse y en cuanto Herzog tiene noticia de ello, vuela hacía allí con dos operadores de cámara. Se encuentra así ante una oportunidad única: localizar a un hombre que desafía el destino y enfrentarse, como él, cara a cara con la catástrofe:

“De alguna manera, oculta en la película, está la gran cuestión del realismo: ‘¿Tiene sentido ir a un lugar así y hacer una película cuando el peligro es tan inminente, o hubiera sido mejor mantenerse al margen sin hacer una película?’ En este sentido es una película muy



importante para mí y en la narración expreso claramente lo absurdo de la situación: una catástrofe inevitable que no tiene lugar»<sup>208</sup>.

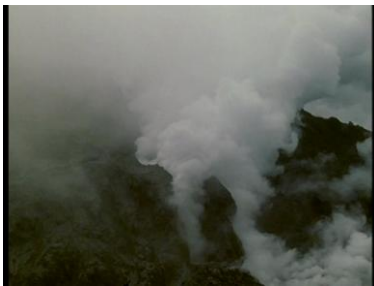
Herzog y sus dos operadores de cámara llegan a una ciudad de calles desiertas, donde nada se mueve salvo las luces de los semáforos que, en lugar del tráfico de coches, parecen ahora destinados a dirigir el tráfico de los espectrales humos tóxicos que el volcán produce. Suenan algunos teléfonos que nadie cogerá, siguen funcionando aparatos de aire acondicionado que no se apagaron y enfrían espacios que nadie va a ocupar, y los animales caminan a sus anchas por las calles. No hay barcos en los muelles ni coches aparcados. Herzog dice en *off* que tiene la impresión de que esas son las últimas horas de la ciudad, mientras nos la muestra desde tomas aéreas que podrían ser las últimas imágenes de ella. Las palabras de Herzog, como en la primea visión de *Corazón de cristal*, redundan en lo que las imágenes muestran. La espera lo invade todo, y la invisible presencia de la amenaza carga de sentido a los paisajes que por sí mismos no podrían representar con tanta lucidez otras dimensiones del espacio y el tiempo. Herzog siente la necesidad de acercarse al origen de tanto silencio y sube hasta La Soufrière. Allí filman las emanaciones manteniendo una prudente distancia y Herzog nos recuerda la catástrofe que supuso la erupción de un volcán en Martinica en 1901 a través de fotografías de la época. Aquella vez se confiaron y solo se fueron de la isla unas cien personas. La isla fue arrasada y todos los que quedaron murieron calcinados. Salvo “el peor de todos los habitantes”, un prisionero encerrado bajo tierra por su mal comportamiento. El espectador entonces ya tiene también registradas las imágenes de los efectos devastadores de la erupción de un volcán y a la espera se suma cierto espanto. Sin embargo, después de varios días en Guadalupe la situación se vuelve

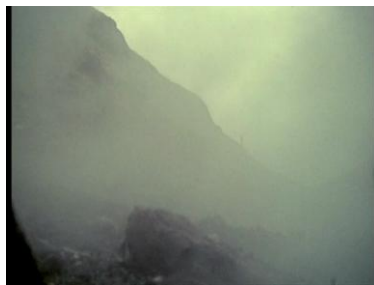
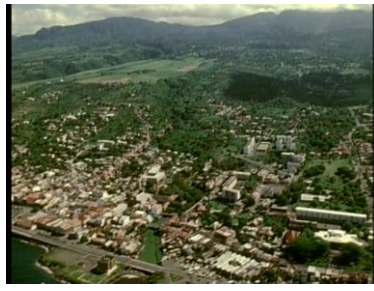
---

<sup>208</sup> Paganelli, Grazia, *Ecstasy and Truth. 23 films by Werner Herzog*, p. 87.

favorable y finalmente la catástrofe no acontece. De repente todo parece una burla de la naturaleza y la película adquiere ese tono irónico sublime que caracteriza a Herzog, subrayado por la música de Wagner.

A continuación, incluimos varios planos que recorren la película de principio a fin e ilustran lo descrito.









A diferencia de *La Soufrière*, que intenta documentar una catástrofe natural que finalmente no tiene lugar, *Lecciones en la oscuridad*, puede verse como la película que hubiera resultado si el volcán hubiera explotado, aunque en este caso es el propio ser humano el responsable del desastre. El escenario apocalíptico es Kuwait tras la guerra del Golfo de 1991: un mar de petróleo cubre la tierra y pozos incendiados emergen como islas de fuego indomable.

“Llamar a *Lecciones en la oscuridad* una película de ciencia ficción es una manera de explicar que la película no tiene ni un solo plano en el que pueda reconocerse nuestro planeta, incluso aunque sepamos que ha debido rodarse aquí. Antes he hablado de ‘paisajes de la vergüenza’. Bueno, pues el paisaje que se ve en *Lecciones en la oscuridad* no solo está avergonzado sino que está completamente mutilado. La película transcurre en un planeta que parece arder en su totalidad, y como hay música a lo largo de todo el metraje, lo llamo ‘réquiem por un planeta inhabitable’.”<sup>209</sup>

<sup>209</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 249.

“El colapso del Universo estelar ocurrirá - como la creación - en medio de un grandioso esplendor”. Con esta cita atribuida a Blaise Pascal, pero cosecha del propio Herzog, se inicia el viaje, dividido en trece capítulos cuyos títulos sugieren un Apocalipsis, a un planeta en el Sistema Solar. Es un lugar misterioso que se esconde entre la niebla. La voz grave y solemne del propio Herzog, como si se tratara de un cosmonauta enfrentado a lo desconocido, transmite que “la primera criatura que encontramos trata de comunicarnos algo”, mientras una silueta vagamente humana, envuelta en humo y lenguas de fuego, mira a cámara y pasa su mano a degüello por la garganta. Claramente, el espectador reconoce indicaciones al operador de cámara para que cambie su posición y se coloque en un lugar menos peligroso, pero esa confrontación de la propuesta de ciencia ficción con la situación real del que graba, en lugar de contrariar, permite entrar en esa frontera borrosa de la representación que predispone para la verdad “extática”.

Después se nos presenta una ciudad que, como dice la voz en *off*, “pronto será reducida a escombros por la guerra”, pero que “todavía viva, devora su tiempo”. De la guerra, que apenas dura unas pocas horas, nos llegan imágenes obtenidas por una cámara infrarroja (aquellas imágenes, únicas e insuficientes, que recorrieron todos los televisores del mundo para informar sobre el conflicto). Pero los destellos que se registran no se asemejan a las esquirlas de las bombas que se lanzan sobre la ciudad, sino a los fuegos artificiales de una celebración que observamos desde la distancia. El horror no se percibe hasta la mañana siguiente, cuando descubrimos el paisaje posterior a la batalla: un horizonte yermo, lunar, plagado de cráteres y cadáveres de animales, y donde “sólo podemos encontrar huellas de humanos que alguna vez vivieron aquí”. Los restos de una civilización extinguida, cubierta por el polvo y la arena, hacen pensar en Arrakis, el desolado planeta que el escritor de ciencia-ficción Frank Herbert imaginó

para *Dune* (1965). Bosques inundados de petróleo, niños que lloran lágrimas negras e hipnóticos géiseres de fuego brillando en la distancia. “La batalla fue tan feroz que la hierba nunca volvería a crecer en ese lugar”.

Un capítulo menciona el “Parque nacional de Satán” y en otro titulado “Salió humo, como el humo de un gran horno” la voz en *off* recita un fragmento de la Revelación: “Y el quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella caer del cielo sobre la tierra: y a él fue dada la llave del pozo del abismo. Y abrió el pozo del abismo; y salió humo, como el humo de un gran horno, y el sol y el aire se oscurecieron a causa del humo (...) Y en aquellos días buscará el hombre la muerte y no la encontrará; y deseará morir, y la muerte huirá de él”.

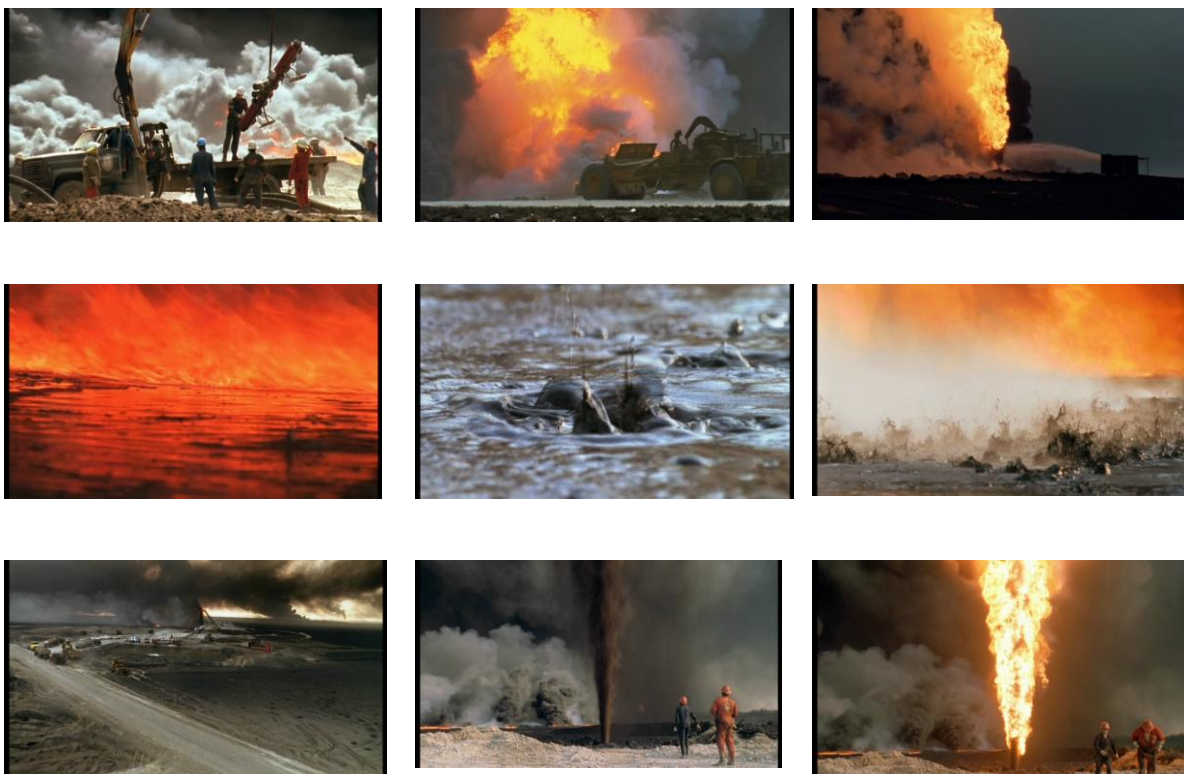
Otro capítulo, titulado “El festín de los dinosaurios”, exhibe monstruos metálicos: excavadoras como fauces y brazos mecánicos como garras, mientras un helicóptero sugiere el vuelo de un pterodáctilo. El sol y el aire se oscurecen por el humo de los pozos de petróleo que arden. Todo se vuelve fuego y negritud. La vida se basa en luchar por apagar el fuego, y llega un momento en que fuego y vida se vuelven tan indisolubles que cuando consiguen apagarlo, la vida se vuelve insoportable. Entonces una figura, con una antorcha en la mano, enciende el pozo otra vez. “Ahora están contentos”, dice la voz en *off* de Herzog, “tienen un nuevo fuego que extinguir”.

En todo caso, lo que hace Herzog es partir de una realidad audazmente captada por el operador de cámara de la BBC, Paul Berriff, y a la manera de los románticos alemanes, transfigurarla en mito, canto poético, metáfora y, de nuevo, ironía sublime.

Las siguientes imágenes, que deben imaginarse acompañadas por la solemnidad del Réquiem de Verdi o el *Götterdämmerung* de Wagner - entre otras obras mayúsculas que se incluyen en la banda sonora de la película – repasan de forma gráfica lo descrito.







En las cuatro películas que hemos descrito, el fin y el principio del mundo - o el Génesis y el Apocalipsis desde un punto de vista mítico - comparten paisajes similares caracterizados principalmente por ser desérticos, yermos y desolados; por combinar cierto estatismo y tranquilidad con el movimiento generado por emanaciones de distinto tipo (magma, vapor, neblina, humo, petróleo); por contener vestigios de una vida o civilización previa; por presentar un aire empañado por la bruma o translucido por el humo; y por asumir la presencia del agua o/y el fuego como elementos activos. En relación a este último punto, cabe señalar el peso de la simbología tradicional respecto al fuego y al desierto. En estas películas el fuego lo consume todo o hierve y arde en las regiones subterráneas esperando su momento para emerger de forma espontánea. Según Mircea Eliade, la naturaleza cambia por obra del fuego, y este, aún hoy en día, es símbolo de nuestros terrores y esperanzas de transmutación<sup>210</sup>. Tanto en los mitos como en la realidad, el fuego a veces solo destruye, pero a menudo, las cenizas pueden

<sup>210</sup> Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, p. 170.



fertilizar la tierra y fomentar la aparición de una nueva materia: del residuo purificado nace un nuevo mundo.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, el desierto aparecía en el cine como una especie de *tabula rasa* en la que la contracultura desarrollaba sus discursos en oposición a la hegemonía de un capitalismo industrial que se percibía como inauténtico<sup>211</sup>. Así aparece, por ejemplo, en *Walkabout* (1970) de Nicolas Roeg, *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni, *Las mil y una noches* (1974) de Pier Paolo Pasolini o varias películas de Glauber Rocha. En este sentido, Herzog, aunque no tuviera ni tenga pretensiones de crítica política explícita, siempre ha mostrado una seria preocupación por la inadecuación de las imágenes que se producen en nuestra época con el estado de civilización en que nos encontramos.

“Lo que pasa simplemente es que solo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera, toda esta edificado, las imágenes no tiene espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado de civilización y a nuestro profundo interior. Me iría a Marte si fuera para encontrar imágenes puras, ya que en esta tierra no es fácil encontrarlas.”<sup>212</sup>

Y el desierto le sirve como un escenario dramático que pone en contacto al espectador con formas auténticas premodernas o post-postmodernas, es decir, le sirve para una especie de redención cultural.

Sin ánimo de establecer una comparación entre Leonardo y Herzog de igual a igual, y teniendo en cuenta sus diferencias desde diversos enfoques, debemos señalar

---

<sup>211</sup> Gandy, Matthew, *The Cinematic Void. Desert iconographies in Michelangelo Antonioni's 'Zabriskie Point'*, incluido en Lefebvre, Martin, *Landscape and Film*, p. 328.

<sup>212</sup> Comentario de Werner Herzog en el documental *Toyko-Ga* (Wim Wenders, 1985).

que en las obras descritas de Herzog aparecen unos paisajes y fenómenos inéditos en tiempos de Leonardo. El fuego no empezó a tener una presencia destacable hasta que los flamencos Patinir, El Bosco y Brueghel pintaron sus paisajes. Por otro lado, para que el desierto, los volcanes o las ruinas y descampados llegaran a representarse, tuvo que darse primero la evolución hacia una sensibilidad que permitiera apreciar lo sublime de estas imágenes. Más adelante se hablará sobre la influencia de Brueghel (p. 191) y sobre la aparición de la visión romántica (p. 208) y los paisajes sublimes (p. 210).

### III.3.3. El paisaje se muda del fondo al primer plano

Aunque el primero en realizar paisajes sin personajes fue Alberto Durero (1471-1528), en sus singulares acuarelas y *gouaches* de juventud (Il. 14), habitualmente se señala a Joachim Patinir (h. 1485-1524) como “primer paisajista occidental”.



Il. 14. *Laguna en el bosque*, de Alberto Durero (h. 1495). Museo Británico, Londres.



Il. 15. *Paisaje con San Jerónimo*, de Joaquim Patinir (1524). Museo del Prado, Madrid.

Probablemente porque aquellas obras de Durero, aunque hoy sean famosas y nos resulten maravillosas, no eran más que estudios del natural que luego incorporaría a los temas sagrados de sus cuadros, estampas y grabados. Su búsqueda estaba más centrada en la belleza de las formas y escenas humanas y en darles verismo a través del entorno.

Patinir, “el buen pintor de paisajes”, como le llamaba el mismo Durero, es relevante por una especialización en la representación del paisaje sin precedentes en la historia de la pintura occidental. Dilata la *veduta* hasta las dimensiones del cuadro e invierte la relación entre la escena y el fondo; integra una pequeña escena de carácter religioso en un paisaje grandioso. El motivo religioso queda supeditado a la representación del entorno, de forma que el paisaje se muda del fondo al primer plano. La nueva ventana se ensanchó y disminuyó su altura, lo que supuso el advenimiento de la visión panorámica, que es particularmente espectacular (Il. 15).

Mediante el uso de estas panorámicas introducidas por Patinir se constata la evidencia de un cambio en la visión del paisaje, tanto en el sentido de la pintura como en el de la relación del hombre con su entorno. Esta nueva forma de entender el mundo vino dada por múltiples razones, entre las que figura, según apunta Richard Turner, la creciente atracción que ejercían los parajes salvajes y la disminución del miedo hacia lugares desconocidos, hecho al que iba a contribuir decisivamente el nuevo dominio geográfico vinculado a los descubrimientos de América y otras tierras desconocidas. Gracias a estos descubrimientos se tomó conciencia progresiva de que no existía una *zona tórrida*, o de que no era de temer el encuentro con los monstruos de ultramar<sup>213</sup>.

En sus recreaciones imaginarias Patinir vulnera un código establecido y normalizado por la perspectiva cónica de Brunelleschi, que colocaba al observador

---

<sup>213</sup> Turner, A. Richard, “Del paraíso terrenal al paisaje planetario. Italia en el siglo XV”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, p. 53.

frente a un horizonte fijado en el centro del cuadro. Sus obras muestran una vista elevada de la naturaleza, y gracias a este juego visual, el espectador queda artificialmente ascendido a la altura que entonces solo disfrutaban las aves. El observador adquiere cierta ingravidez, y con ella cierto control sobre la inmensidad del paisaje, que desde esa posición no impone tanto. El punto de vista elevado permite además extender la mirada hacia una mayor distancia y aumentar la profundidad de campo. Para este punto de vista le convenía más usar la perspectiva atmosférica inventada por el Maestro Boucicaut en el siglo XIV, que se creaba utilizando colores más oscuros en los elementos cercanos y cada vez más claros según se iban alejando, desde los marrones terrosos hasta el azul claro del cielo, pasando por los verdes en la zona intermedia. Otro recurso que introduce es el de los efectos dramáticos provocados por un juego atmosférico o por un incendio, una actitud incipiente que se afianzará, como más tarde veremos, con la pintura romántica.

### **- La influencia de Brueghel en Herzog: El paisaje indiferente al ser humano**

Herzog reconoce a Pieter Brueghel el Viejo (1525-69), al igual que a Leonardo, Grünewald, El Bosco, Segers y Friedrich, como una de sus mayores influencias<sup>214</sup>. Junto a Durero y Patinir, Brueghel fue uno de los artistas más innovadores de la época y en su caso llegó a empequeñecer las figuras humanas hasta el punto de que pasan completamente desapercibidas en el inmenso paisaje, aunque sean las protagonistas anunciadas en los títulos de las obras. Otorga al ser humano la misma condición que a

---

<sup>214</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 136.

las plantas, animales, casas, carros o nubes que incluye en sus paisajes, y, como Patinir, utiliza el punto de vista elevado y la técnica de la perspectiva atmosférica para trabajar en profundidad.

Lo que vincula a Herzog con Brueghel es el tema de la rebelión del ser humano contra la naturaleza, el orden cósmico y Dios. Como a Herzog, el orgullo desmesurado del ser humano debió de inquietar – y fascinar, porque entre una y otra sensación hay una frontera difusa – a Brueghel, a juzgar por las repetidas veces que lo trata en su obra. Para empezar, en *El suicidio de Saúl* (1562): el rey Saúl ha cometido el pecado capital de la soberbia al rehusar obedecer a Jehová y por ello debe morir. Brueghel lo representa en la esquina inferior izquierda hundiéndose él mismo la espada para evitar la muerte a manos de sus enemigos. Pero el motivo central del cuadro es la lucha de dos ejércitos (que sobre todo parecen dos erizos con sus múltiples púas-lanzas) en un escenario inmenso donde la naturaleza permanece estática e indiferente. La soberbia también es el tema que trata en *La construcción de la Torre de Babel* (1563), personificado esta vez en el rey Nimrod, que será castigado también por su desafío. Y no es azaroso entonces que el único tema de la mitología clásica que abordara fuera el de Ícaro en su *Paisaje con la caída de Ícaro* (h. 1558) (Il. 16): el ser humano que, en su pretensión de engrandecer los límites de la ciencia, construye unas alas, alza el vuelo, pero se precipita en el vacío y cae al mar. Hay que esforzarse mucho para localizar en el cuadro de Brueghel las dos piernas de Ícaro agitándose ridículamente en el agua. De mayor tamaño que la figura mitológica, aparece un hombre arando, absorto completamente en su trabajo. La inverosímil variedad de detalles nos confrontan con un espacio inmenso en el que contrasta la insignificancia del hombre frente a la magnitud del Universo.



Il. 16. *Paisaje con la caída de Ícaro*, de Peter Brueghel. (h. 1558).  
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

En su poema *Musée des Beaux Arts* (1938), W.H. Auden (1907-73) destaca la capacidad de Brueghel para integrar el fracaso del ser humano en el paisaje indiferente:

“que incluso el espantoso martirio debe seguir su curso / de cualquiera manera en un rincón, en algún lugar desaliñado / donde los perros continúan con su vida perruna y el caballo del torturador / restriega su inocente trasero contra un árbol. / En el *Ícaro* de Brueghel, por ejemplo: cómo todo da la espalda / sosegadamente al desastre; es posible que el labrador / hubiera oído la caída al agua, el grito desvalido, / pero para él no era un fracaso importante; el sol brillaba / como era su deber sobre las piernas blancas que desaparecían en las verdes / aguas; y el caro y exquisito barco que debía de haber visto / algo asombroso, un chico cayendo del cielo, / tenía que llegar a alguna parte y tranquilamente siguió su rumbo”<sup>215</sup>.

Como vimos en el capítulo sobre “El trauma y el fracaso” (p. 116) las películas de Herzog suelen basarse en la voluntad de unos personajes de escapar de su destino y el espectador sabe desde el principio que dicha voluntad está condenada al fracaso. En su obra hay resonancias de Prometeo, de Sísifo y, como en Brueghel, de Ícaro,

<sup>215</sup> Auden, W.H., *Canción de cuna y otros poemas*, p. 125.

representado en todos sus personajes que desafían la gravedad: el saltador de esquí Walter Steiner, los personajes que quieren volar como Dieter Dengler o Graham Dorrington, los alpinistas que pretenden elevarse por encima del paisaje vertical de *Grito de Piedra* o Reinhold Mesner en *Gasherbrum – La montaña luminosa*.

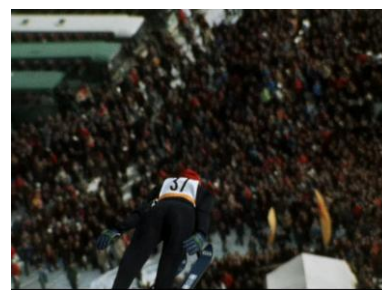
En *El gran éxtasis del escultor Steiner* (de la que hablamos en p. 84), la comparación no puede ser más significativa, como vemos en las siguientes imágenes extraídas de la película:



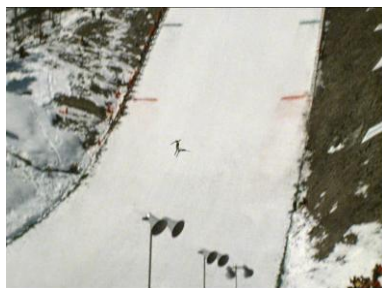
II. 17.



II. 18.



II. 19.



II. 20.



II. 21.



II. 22.



II. 23.



II. 24.



II. 25.

Herzog muestra un gran plano general de un paisaje alpino - en concreto una estación de esquí a rebosar de gente por el campeonato de saltos - desde una vista



elevada (Il. 17), probablemente la equivalente a la del saltador (Il. 18). Desde arriba no se distinguen más que manchas (Il. 19), y las miles de personas quedan difuminadas en el entorno, con un protagonismo equiparable al de los autobuses, los árboles o los caminos. Hacia el público vuela Steiner extasiado, confiando en haber ejecutado bien el salto que puede costarle la vida. Cae bien y cuando llega al suelo se vuelve tan pequeño como ellos (Il. 20). El riesgo es enorme, pues están condenados por la gravedad a precipitarse una y otra y otra vez. Vemos las terribles caídas de otros saltadores (Il. 21-22), pero el sueño de levantar el vuelo siquiera unos segundos, y la voluntad de conseguirlo es aún mayor (Il. 23). Se suman al público una bandada de pájaros (Il. 24) que alza el vuelo hasta casi la cima de la montaña, a donde ni Steiner ni ningún saltador llegarán nunca por mucho que quisieran. En este contexto, las aves son superiores a esos seres humanos, que seguirán entrenando en la más absoluta soledad e indiferencia del valle cuando el público, a veces más expectante del fracaso que del éxito, se haya vuelto a casa después de los días de campeonato. Y para subrayarlo, Herzog se preocupa por mostrarnos el mismo lugar fuera de temporada (Il. 25).

El piloto de avión Dieter Dengler de *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*) y el ingeniero Graham Dorrington, de *The White Diamond* (*El diamante blanco*), también están intoxicados por el afán de volar. Las películas sobre ellos permiten reflexionar sobre la consumación de este sueño primordial del ser humano - de hecho, los aviones tiene una presencia recurrente en el cine de Herzog -, los accidentes que conlleva - en este sentido habría que sumar también *Julianes Sturz in den Dschungel* (*Juliane cae en la selva*) - y las vistas desde el cielo. Y es que desde el cielo el mundo se vuelve abstracto, extraño. Por eso estas imágenes inundan las películas de este cineasta. Desde arriba la vida a ras del suelo parece un sueño distante, y sus habitantes también.



En las siguientes imágenes, que pertenecen a *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*), podemos ver una fotografía del avión de Dieter despegando para realizar su primera misión en Vietnam (Il. 26), una fotografía del mismo avión poco tiempo después, una vez alcanzado por el enemigo y precipitado a tierra (Il. 27), y, por último, una imagen desde el cielo de uno de los aviones norteamericanos que durante la Guerra de Vietnam bombardeaban el territorio vietnamita con la indiferencia que proporciona la distancia de la que hemos hablado (Il. 28).



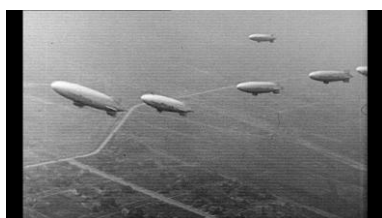
Il. 26.



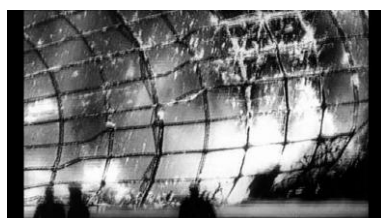
Il. 27.



Il. 28.



Il. 29.



Il. 30.

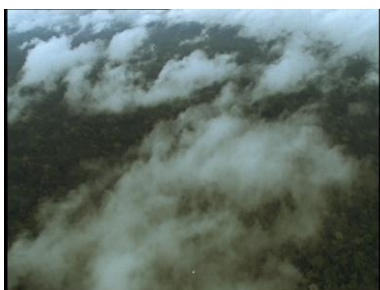


Il. 31.

Al principio de *The White Diamond* (*El diamante blanco*) se cuenta brevemente la historia de los zeppelines (Il. 29) cuyo uso como medio de transporte acabó con el accidente del Hindenburg en 1937 (Il. 30). Desde entonces los dirigibles se usan con fines publicitarios principalmente, pero un hombre, Graham Dorrington, quiere construir un nuevo modelo para llegar a zonas inaccesibles por otros medios (Il. 31).

A Juliane no le movía el afán de volar, pero el avión era el único medio de llegar hasta la estación de investigación en la que vivían su padres en medio del Amazonas.

Las navidades de 1971 volaba hacia allí (Il. 32), pero de repente, según le recuerdan algunos fragmentos de la memoria, caía boca abajo, enganchada a su asiento, pero fuera del aparato, hacía la frondosa selva “verde como el brócoli” (Il. 33). Cuando encontraron el avión (Il. 34), hacía días que Juliane había despertado sola en medio de la frondosa selva (Il. 35) e iniciado su aventura para sobrevivir y encontrar a alguien en medio de un territorio inabarcable (Il. 36). Una selva que ha seguido creciendo hasta cubrir completamente hoy los restos de aquel avión que nadie recogió (Il. 37).



Il. 32.



Il. 33.



Il. 34.



Il. 35.



Il. 36.



Il. 37.

Aguirre y Fitzcarraldo también son absorbidos por la selva. Y otros personajes por otro tipo de paisajes, como los que emprenden un penoso peregrinar a pie a lo largo de innumerables kilómetros en *Pilgrimage (Peregrinación)* y *Wheel of Time (La rueda del tiempo)*, o los habitantes de los pueblos de Siberia por su invierno en *Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland (Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia)*, o Reinhold Mesner en *Gasherbrum – La montaña luminosa*, que

por muy grande que sea su afán por alcanzar la cimas más altas de nuestro planeta y elevarse por encima de una naturaleza, no deja de ser un hombre insignificante entre el cielo y el hielo (Il. 38-40).



Il. 38.



Il. 39



Il. 40.

Tanto Patinir como Brueghel se adelantarán a las imágenes que con posterioridad veremos en el Romanticismo; paisajes dramáticos en los que lo humano pierde protagonismo como figura central y en los que la naturaleza y las ruinas reclaman el suyo.

### **III.3.4. La emancipación del paisaje y la revalorización del campo**

A pesar de su importancia a los ojos de los historiadores del arte, parece que ni Durero ni Patinir ni Brueghel influyeran en la visión de sus contemporáneos, ya que el paisaje que se instala en la mirada del siglo XVII es el del campo, un país amable, vecino de la ciudad, revalorizado y domesticado.

En Italia, el paisaje sigue siendo apenas el fondo de los temas mitológicos y religiosos de la sociedad católica. Una sociedad culta por lo demás, rodeada de las ruinas de la Antigüedad y con nostalgia del pasado clásico, que quiere encontrar en los cuadros escenas de la Arcadia, es decir, de una supuesta vida descuidada y placentera que en tiempos remotos disfrutaban los pastores y pastoras que cuidaban sus rebaños en el campo componiendo poemas de amor. Nicolás Poussin (1594-1665) fue el maestro que quiso recuperar esa visión de la inocencia y dignidad, ya perdidas, y crear un mundo de pureza y belleza habitado por risueñas figuras inspiradas en la tradición clásica y que asumían el protagonismo en el cuadro.



Il. 41. *Paisaje con Ascanio cazando el ciervo de Silvia*, de Claudio de Lorena (1682). Museo Ashmolean, Oxford.

El paisaje sigue en un segundo plano hasta que aparece un artista que se desmarca con una visión romántico-atmosférica del paisaje: Claudio de Lorena (1600-82). De Lorena presenta en sus cuadros una naturaleza serena, plácida e idealizada, desprovista de dramatismo religioso, en la que tienen cabida los personajes míticos, pero cuyo valor se manifiesta en una sensación de *espacialidad* inmensa. Le interesa un espacio natural que se expanda de manera infinita y que remita a ese pasado majestuoso

de una forma más sutil y solemne que a través de las figuras disfrazadas de esculturas clásicas.

Claudio de Lorena estudió el paisaje de la campiña romana y lo sumergió en una luz dorada que parece transfigurar el entorno habitado por los templos y edificaciones clásicas. Sus cuadros se hicieron muy famosos, hasta el punto de que se juzgaba la belleza de un lugar por su parecido con sus paisajes. De hecho, los ingleses acaudalados del siglo XVIII modelaron sus jardines para que se parecieran a los sueños romanos del lorenés.

**- La influencia de los paisajistas holandeses en Herzog: La nubosidad, Hercules Segers y los paisajes expresionistas**

Mientras tanto, en el norte, las llamadas Provincias Unidas de Holanda proclamaron su independencia en 1579, aunque necesitaron treinta años de conflicto armado para expulsar a las tropas españolas de su territorio. A partir de este momento, esta región protestante, con sus afinidades con la Reforma y su herencia naturalista, empezará a consolidar y desarrollar su propia tradición. Las iglesias dedicadas al culto calvinista, de afán iconoclasta, quedaron desnudas, y en este contexto de austeridad religiosa los artistas tuvieron que pintar en función de los gustos de los comerciantes adinerados y banqueros. Ya no interesaban la mitología ni la historia sagrada, de manera que los temas principales pasaron a ser los retratos, los paisajes - ya fueran naturales o plenamente urbanos— o los cuadros de género.

Aquellos artistas que no estaban interesados en el retrato, o que no tenían talento para el mismo, renunciaron a confiar en los encargos y tuvieron primero que pintar sus cuadros y luego intentar venderlos. Ahora estamos acostumbrados a esta idea del artista que pinta en su estudio constantemente y que vive desesperado por vender sus cuadros, pero realmente la opción de no trabajar por encargo sino de manera libre e independiente supuso un cambio de actitud radical, que hoy no podemos imaginar. Dejó de enfrentarse a un cliente caprichoso para depender de un cliente más tiránico: el público comprador. Y se vio obligado a ir a la plaza del mercado o a la feria pública a vender su obra o recurrir a intermediarios que les ajustaban mucho el precio para obtener su margen de beneficio. Las estrategias para competir con el resto de artistas se basaron en la especialización. Si había tenido éxito con sus cuadros de batallas o con sus marinas, lo mejor era repetir y perfeccionarse en ese género. Dicha repetición en géneros tan concretos los convirtió en especialistas en temas sutiles como las olas o las nubes. No necesitaron recurrir a nada dramático o impresionante para que sus cuadros estuvieran llenos de interés; simplemente representaban un aspecto de su entorno, y descubrieron que podía hacerse con él un cuadro tan atractivo e interesante como pudiera serlo cualquier ilustración de un suceso heroico o de un tema ameno. El paisaje, por lo tanto, deja de ser un tema menor y se emancipa.

Resulta irónico que un pueblo que vive en un lugar tan acuoso e infatigablemente llano y gris pueda haber conseguido un registro tan exhaustivo de su medio. Sus obras fueron producto de la imaginación y la convención artística, pero, sobre todo, se basaron en la observación. Colmados de orgullo, mostraron al mundo sus vastas llanuras, sus ríos llenos de meandros, sus playas y sus mares tempestuosos. Y todos estos paisajes casi siempre aparecen con un cielo cubierto de nubes. El tiempo nublado y gris, tan habitual en Holanda, fue ampliamente registrado. Un rasgo



destacable es la sensibilidad para captar las sutilezas de la luz que atraviesa y se difunde entre las nubes y la niebla.

Entre todos los nombres, destacaremos los de Jan van Goyen (1596-1656) (Il. 42), Jacob van Ruisdael (1628-82) (Il. 43), Adriaen van de Velde (1636-72), Meindert Hobbema (1638-1709) y, sobre todo, a Hercules Segers (h. 1589-1638) (Il. 44-45), que Herzog considera su pintor favorito y del que hablaremos más adelante.



Il. 42. *Mar de Haarlem*, de Jan van Goyen (1656). Museo Städel, Fráncfort.



Il. 43. *Paisaje con ruinas de un castillo e iglesia*, de Jacob Van Ruisdael (1665). National Gallery, Londres.

Uno de estos pintores holandeses, Hoogstraten, dijo que “un cuadro es como un espejo de la naturaleza, que hace que cosas que no existen aparentemente existan realmente y que engaña de una manera amablemente aceptable y honorable”<sup>216</sup>. Este planteamiento coincide plenamente con el de Herzog que aunque no puede modificar a su gusto el paisaje, puede esperar al momento en que contenga elementos suficientemente misteriosos. De esta manera, la nubosidad y la neblina se convierten en un elemento plástico. Impregna con ellas cada una de sus películas y en este sentido, no se puede dejar de asociar sus paisajes con los de los pintores holandeses del siglo XVII, a los que confiesa admirar.

---

<sup>216</sup> Sutton, Peter C., *El siglo de oro del paisaje holandés*, p. 53.

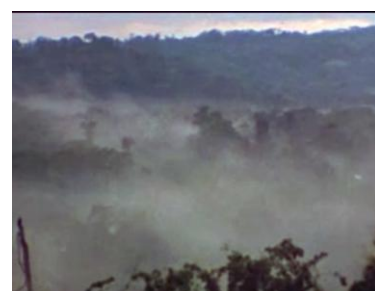
La nubosidad, neblina o bruma aparece en películas como *El país del silencio* y *la oscuridad* (Il. 44), que empieza con largos planos de horizontes nubosos; el inolvidable inicio de *Aguirre*, con los Andes envueltos en una masa brumosa (Il. 45); *Fitzcarraldo* (Il. 46); *El enigma de Gaspar Hauser* (Il. 47-49); *Nosferatu* (Il. 50-52); las películas de montaña *Gasherbrum – La montaña luminosa* (Il. 53) o *Grito de piedra* (Il. 54), *The White Diamond (El diamante blanco)* (Il. 55) o en los ejemplos que hemos visto en los capítulos relacionados con Leonardo y con Brueghel



Il. 44.



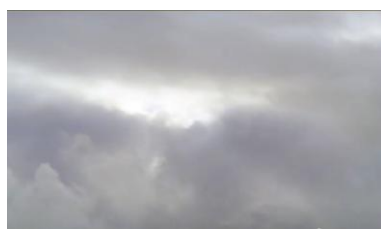
Il. 45.



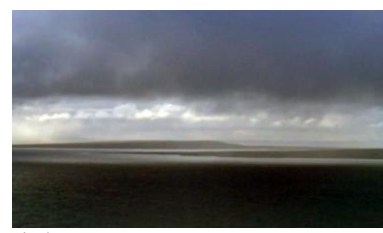
Il. 46.



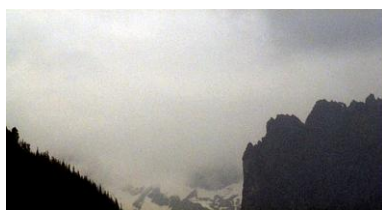
Il. 47.



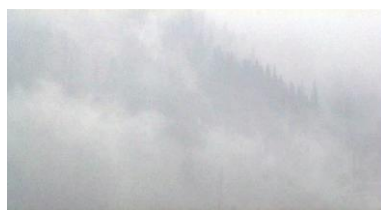
Il. 48.



Il. 49.



Il. 50.



Il. 51.



Il. 52.



Il. 53.



Il. 54.



Il. 55



En algunos casos es de una gran densidad y las nubes se mueven en masa como si constituyeran un bloque que aplasta el paisaje; en otros, son grandes nubes que se desplazan por encima del terreno de manera independiente y a veces, la masa de nubes baja hasta el suelo y envuelve a los personajes. Este tipo de atmósfera neutraliza los colores y los homogeneiza. La ausencia de sol y del azul del cielo se corresponde con el ambiente bávaro que Herzog quería captar incluso en los paisajes no rodados en Baviera. Pero también responde a un ambiente lumínico muchísimo más agradecido para fotografiar, y a una atmósfera en trance, viva y móvil, con las connotaciones de misterio que esto puede aportar a una imagen. La niebla no favorece la acción directa, sino que genera un mundo más ambiguo, de ensoñación, en el que puede darse una percepción con más matices.

Como hemos adelantado, Herzog se siente especialmente cerca del pintor y grabador Hercules Segers, un artista holandés que hacía cuadros muy pequeños, similares a los de sus compatriotas, pero con un toque fantástico que los diferenciaba de los demás. Bebía sin mesura y la gente le consideraba un loco, sin embargo, Rembrandt sí le tomaba en serio y llegó a comprarle ocho cuadros. Herzog dice reconocer en él a un alma gemela, y siempre que le cita le otorga el título de “padre de la modernidad”:

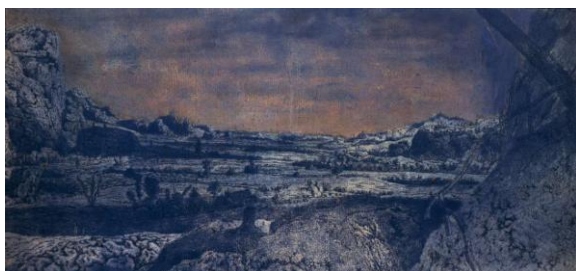
“Fue uno de esos visionarios totalmente independientes, cientos de años adelantado a su tiempo [...]. Sus paisajes no son paisajes en absoluto: son estados de la mente, cargados de angustia, desolación, soledad, como la visión de una ensoñación”<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 137.



Il. 56. *Paisaje con ciudad a la rivera del río*, de Hercules Segers (h. 1627-29). Museo Staatliche, Berlín.



Il. 57. *Valle montañosa con campos vallados*, de Hercules Segers (h. 1620). Rijksmuseum, Amsterdam.

Para el mismo Herzog son piezas desconcertantes, y reconoce su torpeza para descifrarlas cuando las tiene ante los ojos.

“[Segers] oculta mostrando, vela mostrando; en sus representaciones, el mundo y la naturaleza se convierten en una especie de lenguaje que parece no adaptarse del todo a las reglas de lectura del hombre occidental, que parece no adaptarse del todo a los umbrales de sus sentidos [...]. Sus formas [son] *acaracoladas*, contorsionadas, tan alejadas sin embargo de las formas agitadas de un Van Gogh (...)”<sup>218</sup>.

Generalmente Segers somete las escenas, predominantemente monocromas, a una sepiá estructural, o si no, al blanco y negro, a cierta abstracción nunca vista hasta entonces en la historia del arte. Apenas se reconoce una figura humana, una chimenea o

<sup>218</sup> Carrera, Pilar, *El cine anfibio de Werner Herzog*, pp. 69 y 70.

el contorno de un molino. Como en Brueghel, la naturaleza no es idílica, sino indiferente, y su “fachada” es reflejo del alma del artista. Segers sería de los primeros en introducirse “personalmente” en el cuadro. Este es el tipo de actitud que revolucionaría el arte.

Como ya comentamos (p. 89), una de las últimas obras de Herzog no es una película, sino la videoinstalación *Hearsay of the Soul (Rumores del alma)* que presentó en la Bienal del Museo Whitney de Nueva York en 2012 y cuyo material visual proviene de fragmentos de las obras de Segers.

### **III.4. HACIA NUEVOS PAISAJES**

#### **III.4.1 La marca de la subjetividad**

El descubrimiento moderno de la naturaleza como paisaje no se debe a un pintor, sino a un clérigo y poeta: Francesco Petrarca (1304-74). El relato epistolar de su ascensión el 26 de abril de 1336 al Mont Ventoux, en la Provenza, ha sido estudiado repetidamente. Todos los teóricos coinciden en señalarlo como el primero en experimentar conscientemente la naturaleza desde un punto de vista bifocal: como territorio empírico y como territorio del alma. Al inicio del texto, Petrarca cuenta que un pastor viejo les desaconseja a él y a su hermano que continúen. Cincuenta años antes, decía, “el mismo ardor juvenil le había llevado a escalar el pico culminante y solo había

obtenido arrepentimiento y fatiga”<sup>219</sup>. No sigue su consejo y al principio la ascensión les resulta realmente penosa. Sin embargo, Petrarca se increpa a sí mismo:

“Has de saber que lo que has experimentado hoy en varias ocasiones en el ascenso de este monte es lo que te sucede a ti y a muchos cuando os acercáis a la vida beata; pero no es tan fácil que los hombres se perciban de ello, pues los movimientos del cuerpo son visibles, mas los del espíritu permanecen invisibles y ocultos. En verdad, la vida que llamamos beata está situada en un lugar excelso y, como dicen, es angosta la vía que conduce hasta ella. Asimismo, se interponen muchas colinas y es necesario avanzar de virtud en virtud, por preclaros peldaños. En la cima se halla el final de todo y el término del camino al que nuestra peregrinación se orienta. Allí desean llegar todos, pero como dice Nasón: “Querer es poca cosa; necesario es desear ardientemente algo para conseguirlo”<sup>220</sup>.

De manera que se anima a seguir. Alcanza la cumbre y la visión grandiosa desde las alturas, hasta donde se pierde la vista, le produce un gozo inmenso. No obstante, una vez que ha interiorizado la vista panorámica anhela una vivencia adicional, más allá del placer sensible. Quiere elevar aún más la experiencia y echa mano de las *Confesiones de San Agustín*, el libro que le acompañó durante el viaje:

“Por azar, el volumen se abre por el libro décimo. Mi hermano, que permanecía expectante para escuchar a Agustín por mi boca, era todo oídos. Dios sea testigo y mi propio hermano que allí estaba presente, que en lo primero donde se detuvieron mis ojos estaba escrito:’Y fueron los hombres a admirar las cumbres de las montañas y el flujo enorme de los mares y los anchos cauces de los ríos y la inmensidad del océano y la órbita de las estrellas y

---

<sup>219</sup> Petrarca relata su ascensión al monte Ventoux en una carta *A Dioniso da Burgo San Sepolcro, de la orden de San Agustín y profesor de Sagradas Escrituras, acerca de ciertas preocupaciones propias* que se incluye en el libro *Manifiestos del Humanismo*. Ed. Península:Col. Nexos, Barcelona, 2000. p. 26.

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 27.

olvidaron mirarse a sí mismos'. Me quedé estupefacto, lo confieso, y rogando a mi hermano, que deseaba que siguiera leyendo, que no me molestara, cerré el libro, enfadado conmigo mismo, porque incluso entonces había estado admirando las cosas terrenales, yo que ya para entonces debía haber aprendido de los propios filósofos paganos que no hay ninguna cosa que sea admirable fuera del espíritu, ante cuya grandeza nada es grande”<sup>221</sup>.

Con este texto del siglo XIV se inaugura una mirada que alterna el descubrimiento del mundo exterior y el del mundo interior, y que se esfuerza por enlazar y encajar ambos mundos. Este proceso de reconocimiento bipolar exterior e interior irá asentándose en la mentalidad del artista de la Europa moderna y marcará un paso del que parece que no hay vuelta atrás. Inevitablemente la representación del paisaje se reconfigurará. Como dice Werner Hoffman, “la experiencia artística del paisaje lleva, desde Petrarca hasta hoy, la marca de la subjetividad: el hombre es una parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico y llamamos ‘paisaje’.”<sup>222</sup>

### **I.3.2. La visión romántica.**

A mediados del siglo XVIII se desarrollan los ideales revolucionarios que la burguesía encarna en lo económico (planteamientos liberales) y en lo político (posiciones democráticas). En un principio, estos ideales encontraron en la poética neoclásica su mejor manifestación artística. A través de este nuevo arte se pretendía

---

<sup>221</sup> Ibíd., p. 28.

<sup>222</sup> Hoffman, Wener, *Las partes y el todo*, incluido en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, p. 17.

conseguir un estilo que transmitiese ideas morales de carácter laico y cívico como la justicia, el honor y el patriotismo. Con ello no sólo se buscaba recrear el estilo del arte clásico de Grecia y Roma, sino también imitar un ordenamiento político sustentado en posiciones democráticas y republicanas. Este arte moralmente comprometido, pero no religioso, se concentró en la defensa de valores intelectuales, de ahí que en el ámbito pictórico rechazara los excesos efectistas. Frente a los trucos ilusionistas barrocos, así como frente a las sutilezas atmosféricas del Rococó, los artistas neoclásicos defendieron el dibujo no sólo por ser el estilo antiguo por excelencia, sino también por su naturalidad, pureza y su línea demarcadora. Lo verdadero pasó a ser identificado con lo simple y esencial, pero sobre todo con lo bien definido y bien delimitado. No obstante, en el ámbito teórico van apareciendo expresiones como *imaginación*, *intuición*, *emoción*, *individualidad*, etc., que cuestionan estos planteamientos y ponen en duda lo racional como vía única para llegar a la esencia profunda de las cosas. Es el espíritu romántico el que habla.

La popularización del término *romántico* contribuyó, dado el gran número de definiciones que se le atribuyeron, a generar una confusión que aún hoy perdura.

“se ha aplicado a una desconcertante variedad de cosas, como insulto o alabanza, como categoría cronológica, estética o psicológica, para designar emociones eróticas o procesos puramente cerebrales. Como ninguno de estos usos resulta totalmente indefendible y todos ellos se remontan a los primeros años del pasado siglo [siglo XIX], es lógico que los que han intentado establecer una definición precisa han tenido que dejarlo por imposible”<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Honour, Hugh, *El Romanticismo*, p. 25.

La palabra *romántico* tiene tantos significados como campos desde los que se la aborde y, en lo que a nosotros nos interesa, que es su implicación en la representación de los paisajes, tiene tantos significados como subjetividades. Porque si algo caracteriza el arte romántico por encima de todo, es la experiencia y expresión subjetiva de las cosas. Baudelaire lo expresó de manera muy clara:

“El romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir. Han buscado fuera, y sólo dentro era posible encontrarlo [...]. Quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes”<sup>224</sup>.

Por lo tanto, nosotros abordaremos solo una noción asociada a lo romántico y oportuna para la investigación que queremos hacer: el concepto de lo sublime.

### **- La influencia de los paisajes sublimes en Herzog: El hombre ante la naturaleza salvaje**

Casi cinco siglos después de que Petrarca ascendiera al Mont Ventoux, en 1804, el poeta romántico irlandés Thomas Moore viajó a la región norteamericana de Búfalo para contemplar las Cataratas del Niágara. Como Petrarca, contó su experiencia en una carta:

---

<sup>224</sup> Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte (Salón 1846)*, p. 103.

“Fue como si estuviera aproximándome a la auténtica residencia de Dios; las lágrimas empezaron a brotar de mis ojos; y permanecí aún un tiempo después de que hubiéramos perdido de vista la escena, en ese delicioso ensimismamiento que sólo el entusiasmo piadoso es capaz de provocar. Llegamos a New Ladder y descendimos hasta el fondo. Aquí, todo lo terriblemente sublime de este lugar me sobrecogió enseguida por completo [...]. Todo mi corazón y mi alma entera ascendieron hacia la Divinidad en un arranque de admiración devota que jamás había experimentado. ¡Ay! ¡Traed al ateo hasta aquí y no regresará como ateo! Me apiado del hombre que es capaz de sentarse fríamente a plasmar sobre el papel una descripción de estas maravillas inefables; aún más me apiado de aquel que es capaz de reducir las a unidades métricas de galones y yardas (...) Necesitamos nuevas combinaciones del lenguaje para describir la Catarata del Niágara”<sup>225</sup>.

La perplejidad de Moore ante un espectáculo único, su necesidad de renunciar a una percepción sensible razonable en favor de una percepción mística, refleja la experiencia romántica, en este caso específicamente religiosa, propia del espectador de mediados del siglo XIX. Este tipo de experiencias tienen su origen a principios del siglo XVIII, cuando empiezan a ser frecuentados de forma deliberada lugares que la mayoría de los seres humanos han evitado durante milenios y ante los cuales han experimentado temor y espanto: las montañas, los océanos, los bosques, las selvas, los volcanes, los desiertos. Hasta entonces resultaban inhóspitos, hostiles, desolados y amenazadores, sin embargo, los que emprenden estos viajes los perciben como “sublimes”, dotados de una belleza intensa y seductora. Según Remo Bodei, en su libro *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, este cambio radical en el gusto implica un nuevo modo de forjar la individualidad que va más allá de la experiencia estética, pues consiste en un desafío lanzado a la grandeza y al dominio de la naturaleza que permite

---

<sup>225</sup> Las cartas de Thomas Moore no están publicadas en español, pero pueden consultarse en Openlibrary.org, que ofrece una copia en pdf de Lord John Russell, M.P. (ed.), *Memoirs, journal, and correspondence of Thomas Moore*, Longman, Brown, Green, and Longmans, London, 1853, Vol. VIII, p. 172.



experimentar un inesperado placer mezclado con el miedo. Por un lado, al enfrentarse a estos lugares amenazadores que evocan la muerte y humillan con su amplitud, el ser humano intenta reforzar cierta superioridad intelectual y moral sobre la Naturaleza y, podríamos decir, que sobre el Universo entero. Por otro, al presentir su pasajera y precaria existencia en el mundo, descubre la voluptuosidad de perderse en el todo<sup>226</sup>.

¿Por qué es dulce ese naufragio? Para Bodei, probablemente se trataba de una variante estética del aprendizaje al que toda persona tiene que someterse para dominar sus propias angustias e integrarse en una realidad extraña y enemiga. Las cumbres nevadas, los mares tempestuosos o los desiertos estériles devienen sitios reales o imaginarios en los cuales los poetas, filósofos y exploradores pueden poner a prueba su nobleza de ánimo y sus dotes de resistencia al peligro.

“Miedo y aventura muestran una vez más cómo el frágil ser humano – siempre expuesto al fracaso y a la caducidad, siempre en marcha de lo conocido a lo desconocido – es capaz de triunfar sobre obstáculos que se antojaban insuperables. Al sacar fuerzas que no sabía que tuviera, aumenta su autoestima y se ve inducido a plantearse aquellas grandes preguntas sobre su propia existencia en el cosmos que el pudor o la negligencia le impiden normalmente formularse (cuestiones probablemente imposibles de resolver, pero inagotables fuentes de pensamiento, imaginación y emoción)”<sup>227</sup>.

El concepto de *sublime*, que surge con Longino en torno al siglo III a.C., ha sido explorado con fervor durante los siglos XVIII y XIX. Desde que Edmund Burke (1729-97) publicara en 1757 su célebre ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, se hizo recurrente en la estética de

---

<sup>226</sup> Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, p. 13.

<sup>227</sup> *Ibíd.*, p. 14.

escritores de la talla de Reynolds, Kant, Diderot y Delacroix, entre otros. Para ellos y sus contemporáneos, lo sublime proporcionaba un receptáculo semántico flexible que permitía expresar las nuevas experiencias románticas que hemos señalado y que comenzaban a romper los sistemas estéticos establecidos.

Burke estudió las pasiones que causan ciertas propiedades de los objetos y los estímulos que se desprenden de ellos y atribuyó una serie de cualidades a cada una de dichas pasiones. De ese análisis dedujo que la causa de lo sublime reside en aspectos como la oscuridad, la grandeza, la magnificencia, la grandiosidad, el temor, el asombro, el respeto... La exhaustividad de su análisis le lleva a establecer una rigurosa categorización de las fuentes de lo sublime en el ámbito de la pintura, unas fuentes que responden a recomendaciones y utilizaciones compositivas como las siguientes:

- Magnificencia: una gran profusión de cosas espléndidas o válidas en sí mismas es magnífica. En este sentido, el aparente desorden aumenta la grandeza, puesto que la apariencia del cuidado es altamente contraria a nuestra idea de magnificencia (piénsese, por ejemplo, en el cielo estrellado).

- Luz: todos los edificios, si buscan producir una idea de lo sublime, deberían ser más bien oscuros y lóbregos.

- Color: la noche es más sublime y solemne que el día.

- Vastedad: la grandeza de dimensiones es una de las causas más poderosas de lo sublime. La idea de extensión se aplica tanto a la longitud como a la altura y a la profundidad. De ellas, la longitud es la que menos sorprende, mientras que la altura es menos grandiosa que la profundidad. Asimismo, una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime que un plano inclinado.

- Superficie: los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes

que los que pertenecen a una extensión lisa y pulida.

Elaborada esta categorización, Burke intenta ir más lejos en su estudio. Para él, la primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano - y en esto sigue a los autores clásicos del pensamiento - es la curiosidad. Ésta es concebida como cualquier deseo o placer que experimentamos en relación a la novedad. Junto a la curiosidad, las pasiones derivadas del instinto de conservación del individuo se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro, que son las pasiones más poderosas de todas. El terror, por tanto, es una fuente de lo sublime, ya que produce la emoción - o la conmoción - más fuerte que la mente es capaz de sentir. Los artistas empezaron a saber que la representación de ideas o imágenes asociadas al dolor son mucho más poderosas que las que proceden del placer y se pusieron a trabajar en este campo.

Otra aportación interesante que hace sobre lo sublime en relación con el entorno natural es la de la emoción del asombro, un estado del alma en el que todos los movimientos se suspenden con cierto grado de horror. Se trata de una emoción en la que la mente queda llena del objeto hasta el extremo de verse impedida para razonar. La emoción se antepone a cualquier razonamiento y arrebatada al individuo. El asombro ante la naturaleza sería, según las palabras de Burke, el efecto de lo sublime en su grado más alto, por encima, incluso de la admiración, la reverencia o el respeto.

Un ejemplo neto de lo sublime es el de la *empequeñecedora* inmensidad de la Gordale Scar, una maravilla natural de Yorkshire a la que acudían muchos turistas románticos, y que fue recreada por el pintor británico James War (1769-1855) (Il. 58).



Il. 58. *Gordale Scar* (Una vista de Gordale, en la finca de East Malham en Craven, Yorkshire, propiedad de Lord Ribblesdale), de James Ward. (1812-14). Tate Britain, Londres.

Las cualidades de los paisajes que seducen a Herzog, lo que en alemán se denomina *Landschaftlichen Gegebenheiten*, responden a una sensibilidad que aprecia lo sublime, y el **desierto** fue el primer paisaje sublime que rodó. Ya adelantamos algunas ideas sobre el desierto al hablar del ciclo de la naturaleza en Leonardo (p. 162), como espacio donde se produce la regeneración, pero las ampliaremos aquí.

Los filósofos repararon en la fascinación de los desiertos al mismo tiempo que en la de los demás lugares solitarios que serán calificados de sublimes (montañas, océanos, selvas, volcanes), pero su conocimiento y su atractivo para un público más amplio llegó bastante más tarde: más o menos cuando esta palabra adquiere su acepción habitual. Originariamente el término “desierto”, usado como adjetivo, designaba cualquier lugar deshabitado y abandonado. Sólo posteriormente, de una manera más restrictiva, se utilizaría para indicar aquellas zonas en las que faltan no sólo seres humanos y sus asentamientos permanentes, sino también cualquier forma de vida vegetal o animal, a causa sobre todo de la escasez de lluvias y cursos de agua. Es decir, empezó a usarse con un sentido geopolítico cuando las potencias coloniales empezaron a ocuparse de él en la primera mitad del siglo XIX, a partir de la conquista francesa de

Argelia en 1830. A esta siguieron la expansión de Estados Unidos hacia el salvaje Oeste, la inglesa desde Egipto hacia el Sudán, Arabia y Oriente Próximo, y la de Italia hacia Libia.

Hasta entonces era un espacio que evocaba muerte y sufrimiento para la mayoría de las culturas, pues la principal característica del desierto es la ausencia de cualquier forma evidente de vida.

“Los antiguos egipcios lo llamaban precisamente ‘el reino de la muerte’ y los judíos lo consideran en la Biblia como lugar de castigo y de arrepentimiento. Para Agustín es incluso el símbolo de las pruebas que todos deben inevitablemente afrontar en el mundo, parangonadas con la travesía de los judíos para llegar a la tierra prometida”<sup>228</sup>.

El profeta Mahoma oponía el fuego infernal del desierto al frescor de los jardines prometidos a los creyentes: “Quienes en cambio hayan sido infieles, gozarán y comerán como comen los rebaños. Tendrán el fuego por morada” (sura 47); “Los Moradores del Fuego gritarán a los Moradores del Jardín: ¿Derramad sobre nosotros algo de agua y algo de lo que Alá os ha provisto!” (sura 7)<sup>229</sup>. Sin embargo, los anacoretas (los retirados del mundo) y los monjes solitarios, que Herzog probablemente consideraría auténticos atletas de Cristo, buscaban en el desierto el refuerzo de la vida interior y poner a prueba su propia resistencia física y espiritual, obteniendo gloria de la soledad, la privación total y el padecimiento.

Es cierto que en el desierto se encuentran y se concentran la soledad, el vacío homogéneo e indefinido, el silencio, la muerte, la privación de sociabilidad, de

---

<sup>228</sup> Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, p. 112.

<sup>229</sup> *El Corán*, pp. 351 y 104 respectivamente.

variedad, de voces, de vida, es decir, lo que para Burke representan los distintivos de lo sublime. Sin embargo, Herzog no lo utiliza solo como espacio que amenaza a los personajes de sus películas, si acaso a sí mismo al emprender el rodaje allí, sino, sobre todo, como un testigo impasible, a la vez que sensual y rítmico, de la accidentalidad y fragilidad de la vida. De hecho, él prefiere recurrir al concepto de lo sublime que concibió Longino, que pretendía menos asombrar o atemorizar, y más consolar. Es decir, utilizar lo sublime como medio para revelar una verdad “extática”, otro concepto sobre el que ya hemos hablado más extensamente en su correspondiente capítulo (p. 134).

En *Fata Morgana*, concretamente al comienzo de la parte del “Paraíso”, la voz en *off* habla de un “paisaje sin sentido profundo” y “a disposición de todos”. Y en palabras del propio Herzog, la película mostraría “una utopía de la belleza y una utopía de la armonía”<sup>230</sup>. Pero por otro lado,

“es una apertura total de los ojos, de los oídos y todo el cuerpo para ver mejor a través de las cosas. Es una película desesperada, como la visión de una catástrofe. Al ver las imágenes, nos damos cuenta de todos los despojos, de toda la suciedad, de todo lo que hemos estropeado. Estos fragmentos de civilización se cuecen, ridículos, bajo el sol”<sup>231</sup>.

Y es que los desiertos de Herzog no están tampoco vacíos del todo, pues algún despojo, como dice Rentero, y alguna ruina quedan de sociedades humanas fracasadas. Ruinas, restos y despojos aparecen prácticamente en la totalidad de las películas de Herzog, como hemos vistos en las imágenes de las películas *Fata Morgana* (pp. 169-174), *Corazón de cristal* (pp. 176 y 178), *La soufrière* (pp. 181-183) y *Lecciones en la*

---

<sup>230</sup> Rentero, Juan Carlos, *Werner Herzog*, p. 28.

<sup>231</sup> *Ibíd.*, p. 29.

*oscuridad* (pp. 186 y 187), y como veremos a continuación en las imágenes de *Portrait Werner Herzog* (Il. 59), *Nosferatu* (Il. 60), *Little Dieter needs to fly* (*El pequeño Dieter necesita volar*) (Il. 61) o *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*) (Il. 62-64).



Il. 59.



Il. 60.



Il. 61.



Il. 62.



Il. 63.



Il. 64.

La **alta montaña** es otro de los paisajes sublimes paradigmáticos y Herzog la ha representado en varias películas. Hasta la edad moderna la asombrosa verticalidad de las montañas representaba frecuentemente la alegoría de lo sagrado, pero la actitud hacia ella fue cambiando progresivamente. El primer paso fue arrebatarle a Dios la creación de las montañas y otorgarle su origen al ser humano:

“Hacia finales del siglo XVII, el teólogo Thomas Burnet, interpretando la Biblia en un curioso tratado de geología fantástica, sostiene que Dios creó la Tierra dándole la forma de una esfera perfecta, lisa y uniforme. Sólo el Diluvio, causado por los pecados y por la corrupción de los hombres, la desfiguró después, la agujereó, la llenó de excrecencias, de montañas semejantes a verrugas, de valles escarpados, de precipicios horribles y de

hendiduras agrietadas. La transformó en un montón de ‘grandes ruinas’, en ‘vestigios de un mundo despedazado’, en ‘el espectáculo más aterrador que ofrece la naturaleza’...”<sup>232</sup>

Visto así, habrían sido los pecados del hombre los que “afearon” la naturaleza y no la creación de Dios. El segundo cambio en la actitud hacia la montaña tiene que ver con el descubrimiento de lo sublime natural por parte los viajeros ingleses del *Grand Tour* a finales del siglo XVII. Los jóvenes quedaban fascinados con los Alpes y convierten las montañas en destino obligado de sus viajes.

Otro momento crucial son las nuevas teorías geológicas desarrolladas en Inglaterra a finales del siglo XVIII (James Hutton) y a principios del siglo XIX (Charles Lyell) que ubicaban el origen de la tierra más allá de los miles de años que le atribuía la Biblia. De hecho, los científicos especulaban si acaso había que ubicarlo millones de años atrás.

Y por último, la llegada a su fin de la separación agustiniana de interior y exterior, de alma y cuerpo e incluso del hombre con respecto al resto de organismos animados e inanimados del planeta, gracias a Hegel, Shelley y Byron cuyos planteamientos son de comunión con los elementos de la naturaleza.

En el cine de Herzog escalar hasta una cima y observar el mundo desde arriba no tiene el significado metafórico de la elevación del alma hacia Dios. Las vertiginosas cumbres nevadas, sus valles escarpados y oscuros, sus fragorosas cascadas y torrentes, son, como expresaría Deleuze, el medio ideal para que la acción heroica de los personajes acceda a la condición de acción sublime<sup>233</sup>, de la que hemos hablado en el capítulo sobre la alienación y el delirio (p. 106).

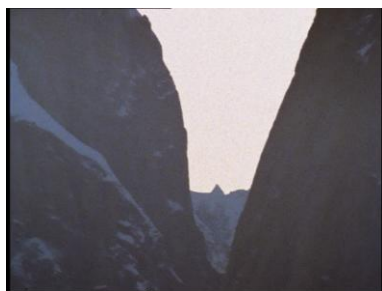
---

<sup>232</sup> Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, p. 71.

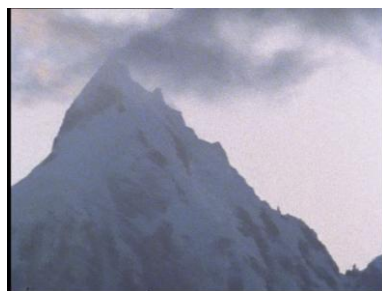
<sup>233</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 259.



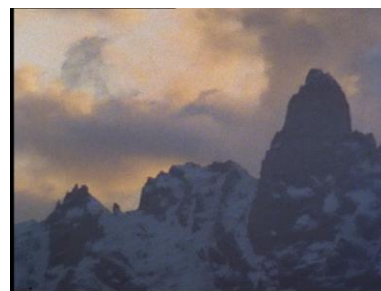
En *Gasherbrum – La montaña luminosa* (Il. 65-70), Herzog se pregunta qué sucede en el interior de hombres que hacen algo tan extremo como subir una montaña que pretende ahuyentarles con su verticalidad y clima letal, qué fascinación les lleva hasta esos lugares. Y también se lo pregunta cuándo realiza *Grito de piedra* (Il. 71-76).



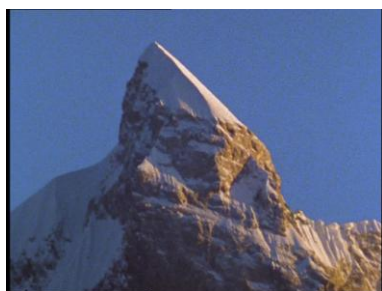
Il. 65.



Il. 66.



Il. 67.



Il. 68.



Il. 69.



Il. 70.



Il. 71.



Il. 72.



Il. 73.



Il. 74.



Il. 75.



Il. 76.

Pero los protagonistas de sus películas de montaña o sus peregrinos no saben de manera racional por qué lo hacen. Reinhold Mesner tiene una especie de respuesta:

“A veces siento que puedo dibujar sobre esas montañas de 3000 o 4000 metros, como una maestra dibuja y escribe sobre la pizarra. Yo escribo sobre esas grandes murallas. No solo líneas imaginarias; yo vivo esas líneas. Siento que después esas líneas siguen allí. Aunque solo yo pueda verlas y sentirlas porque las viví, y los demás no vayan a verlas nunca, están y permanecen allí para siempre”.

Herzog se pregunta entonces si esas montañas y cimas no son acaso una cualidad que llevamos en nuestro interior. Por lo tanto el paisaje sublime también es evocador e iluminador. No son paisajes para habitar si no para contemplar y meditar (sobre lo que hablaremos en el capítulo sobre el paisaje espiritual heredado de Friedrich, p. 225).

El **volcán** también es vertical como una montaña, pero en su cima tiene un cráter que pone en contacto la superficie habitable del planeta con su interior en ebullición. Los hombres cultos del Renacimiento y los viajeros del *Grand Tour* subían al Vesubio o al Etna, empujados por la curiosidad y por el deseo de admirar más de cerca los secretos de la naturaleza. De hecho el propio Goethe, uniendo el interés científico al estético, realiza en poco tiempo al menos tres excursiones al Vesubio<sup>234</sup>. Es una amenaza latente de un poder destructor intermitente que no se limita a golpear a individuos aislados sino que da lugar a memorables catástrofes colectivas. Por eso el volcán participa de lo sublime. Al final, todos los seres, incluido el hombre, será destruido por las mismas potencias naturales que han contribuido a crear las condiciones previas para su existencia (los fértiles terrenos de la zona del Vesubio son fruto del desmenuzamiento

---

<sup>234</sup> Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, p. 101.

de las rocas provocado por calor desbocado). Como vimos en las imágenes de la película *La Sufrière* (pp. 181-183), Herzog lo ha visitado.

El **mar abierto**, y sobre todo el **océano**, ilimitado y largamente inexplorado, sigue inspirando miedo. Es un elemento hostil y un límite natural para el hombre. Sobre él, Herzog escribió en 1981:

“La vida en el mar debe ser el más puro infierno, un infierno de peligro constante e inmediato, que no se acaba, a tal punto insoportable que, durante la evolución, algunas especies - el hombre incluido - se arrastraron, huyeron a algunos témpanos de tierra firme, que después serían los continentes”<sup>235</sup>.

Probablemente es el paisaje menos presente en la obra de Herzog, sin embargo, en la visión final de Hias en *Corazón de cristal* este adquiere la dimensión más sublime que cabe esperar (II. 77-82):



II. 77.



II. 78.



II. 79.



II. 80.



II. 81.



II. 82.

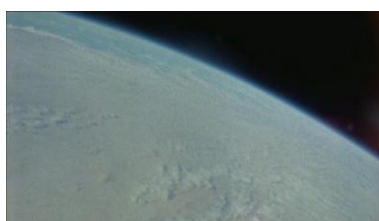
“HIAS (*off*): Hay una isla rocosa lejos, en el mar, y una segunda más pequeña. Están ubicadas en el confín del mundo habitado. Sobre una de las islas viven desde hace un par de

---

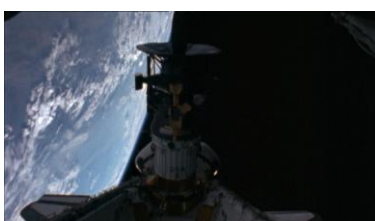
<sup>235</sup> Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, pp. 179-180

siglos algunos hombres olvidados. Y por vivir tan lejos, al borde del mundo, no se han enterado de la noticia de que la Tierra es redonda. Entre ellos se ha conservado la creencia de que la Tierra es plana y de que el océano termina en un abismo sin fondo, mar afuera. También veo a un hombre sobre el pico de la roca. Durante años ha estado solo, observando el mar, día tras día, siempre en el mismo lugar. Él es el primero que duda. Luego, tras algunos años, tres hombres más se unen a él. Observan, durante años, juntos, el mar desde el arrecife. Y después, un día, se deciden a intentar lo último: quieren ir al límite del mundo para ver si en verdad hay allí un abismo”.

Herzog descubrió bastante tarde las potencialidades de los **paisajes submarinos**, que junto a los **paisajes aéreos y extraterrestres**, se convierten en los paisajes sublimes contemporáneos por ser actualmente los más desconocidos e inexplorados. En *The Wild Blue Yonder (La salvaje y azul lejanía)* convoca tanto los paisajes extraterrestres (Il. 83-84) como submarinos (Il. 85-86), y en *Encuentros en el fin del mundo* (Il. 87-88) Herzog viaja hasta la última frontera, la Antártida, y allí capta un mundo submarino bajo el hielo de cualidades abisales y como de otro planeta.



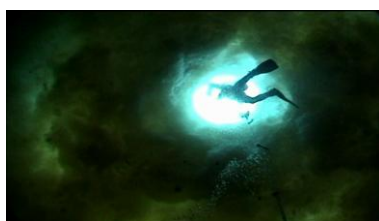
Il. 83.



Il. 84.



Il. 85.



Il. 86.



Il. 87.



Il. 88.

Muchas culturas humanas han tenido hacia los **bosques** y las **selvas** una actitud ambigua, de miedo y veneración religiosa y, al mismo tiempo, de atracción hacia un mítico lugar arcádico o primigenio y salvaje. Sobre la selva sublime hablaremos más adelante, cuando abordemos el análisis de *Aguirre, la cólera de Dios* (p. 319).

### **- La influencia de Friedrich en Herzog: El paisaje espiritual**

En el contexto del Neoclasicismo, en el que la “academia” promulga una pintura basada en la fidelidad naturalista, la posición extra-científica del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) adquiere el valor de rebeldía. Su interés por lo espiritual - ámbito compartido con otros artistas alemanes y nórdicos - y su protestantismo estricto determinan su conciencia del mundo y su posición. Wollheim describe dicha conciencia de manera muy afinada:

“Es una persona, o un tipo de persona, que liberada de las exigencias de la vida material, consigue un cierto desapego respecto de la naturaleza, que utiliza sólo para volver a ella y convertirla en objeto de profunda y devota contemplación. A través del estudio y la meditación consigue llegar a los secretos de la naturaleza, que son en realidad los secretos de su hacedor. Y estos son, como se reconocerá, secretos verdaderos; es decir, no en el sentido de enigmas que esperan ser descifrados, sino en el sentido de cosas ocultas que exigen humildad, paciencia, detenida observación y largas horas de dedicación y esfuerzo para que se desvelen ante nuestra vista. Y sólo así se desvelarán”<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> Wollheim, Richard, *La pintura como arte*, pp. 136 y 137.



Il. 89. *El monje contemplando el mar*, de C.D. Friedrich (1808-09). Museo Staatliche, Berlín.

Lo primero que uno percibe en un cuadro de Friedrich es un horizonte sin medida, infinito. Después, percibe una figura humana que de espaldas al observador se enfrenta también a ese horizonte. Y si no hay una figura, siempre hay un elemento que crea una continuidad, un nexo, entre el observador y ese paisaje que se pierde en lo desconocido. Friedrich nos coloca frente a paisajes mentales, de estados de ánimo, “como cajas de resonancia”<sup>237</sup> de lo espiritual, que se convierten en espacios de reflexión, o de meditación, ya que operan como los paisajes chinos de los que hemos hablado. En su texto sobre *El paisaje como desposesión* Rafael Argullol describe su cuadro *El monje contemplando el mar* (1808-09) (Il. 89):

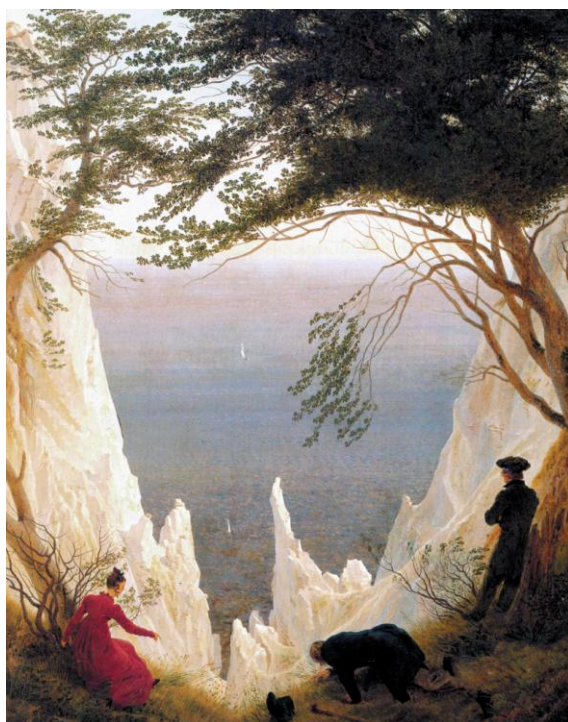
"El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo”<sup>238</sup>.

<sup>237</sup> Wolf, Norbert, *Caspar David Friedrich*, p. 9.

<sup>238</sup> Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 13.



El paisaje en el que Friedrich quiere que meditemos es sublime, nos desborda y sobrepasa, y cuestiona los atributos de dominación que el ser humano se autoatribuye en tanto que *especie elegida*. Despierta, en palabras de Rafael Argullol, la conciencia de una *desposesión*, y aparece una visión *crepuscular* en la que se dan cita lo escindido, lo nostálgico, lo decadente, lo frágil y lo doloroso. A través de esta visión del fracaso, que apela directamente al espíritu del ser humano, Friedrich refleja la condición moderna de la existencia.



Il. 90. *Rocas cretáceas en Rüngen*, de C.D. Friedrich (1818).  
Fundación Oskar Reinhart, Winterthur.

En la obra de Herzog, que como hemos señalado reconoce en Friedrich una influencia, aparecen personajes solos, insignificantes, de espaldas a cámara y observando un horizonte que les devuelve la imagen de la condición de su existencia (*Corazón de cristal*, Il. 91-92, y *Nosferatu* Il. 93).



Il. 91.



Il. 92.



Il. 93

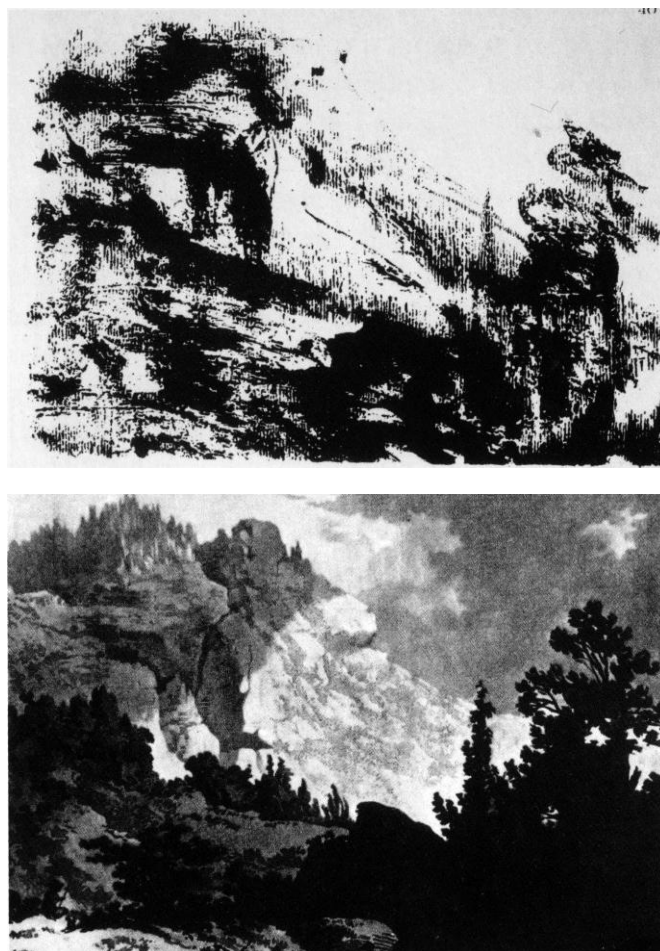
En *El enigma de Gaspar Hauser*, Herzog toma prestadas unas palabras del personaje Lenz de Büchner: “¿No oyes la voz horrible que grita en el horizonte, a la que normalmente llaman silencio?”, que recogen el existencialismo trágico sin aspavientos que caracteriza a ambos.

### **I.3.3. Del paisaje como forma a lo sublime abstracto**

El valor de la obra de Friedrich reside en que abrió una senda que equiparaba materia y espíritu y que sería la misma que tomaría más adelante Vasili Kandinsky (1866-1944) en su texto *De lo espiritual en el arte* (1912) para volver a hacer resonar el alma a través de sus paisajes abstractos. Esto demuestra que la espiritualidad y sacralización que retoma la pintura romántica no recupera modelos del pasado, sino que genera unos nuevos. La importancia otorgada a lo expresivo y emocional hará que a partir de finales del siglo XIX no se valore tanto la buena técnica y el sometimiento a cánones académicos o simbólicos, como que la obra contenga un aura capaz de despertar emociones. La aparición del paisaje como forma y su evolución hasta lo sublime abstracto pasa por las aportaciones de muchos teóricos y artistas entre los que destacaremos una serie de nombres.



El paisajista inglés Alexander Cozens (1717-86) hizo un descubrimiento en el que basaría el desarrollo de su *Nuevo método para asesorar a la inventiva al dibujar composiciones originales de paisajes* (1785). Para Cozens, el paisaje no era un tema para la imitación de un fragmento de la naturaleza, sino un ideal de forma y, por tanto, metáfora general de la creación de la forma. Por ello, proclama que el *blot* (“la mancha”) accidental es el germen de toda invención (IL. 94). Y se remite al *Tratado de la Pintura* de Leonardo: “Cuando miras un muro viejo cubierto de suciedad, o la extraña apariencia de una piedra veteadas, podrás descubrir cosas variadas, como paisajes”<sup>239</sup>.



Il. 94. *Nuevo método para asesorar a la inventiva al dibujar composiciones originales de paisajes*, de Alexander Cozens (1785).

---

<sup>239</sup> Cita incluida en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, p. 24.

Cozens recomienda que el proceso de creación comience con el *blotting*, que engendra “formas generales carentes de sentido”, polivalentes y capaces de evocar en el espectador diversas asociaciones con objetos. Paulatinamente, el pintor otorga “significado y coherencia” a esas manchas previas a las formas. Sin utilizar líneas, trabaja solo con contrastes de claros y oscuros. El resultado, cuando está logrado, son paisajes ideales, bien proporcionados, cuyas partes contrastan armoniosamente entre sí<sup>240</sup>.

Los planteamientos de Cozens asentaron el fundamento visible para un cambio de paradigma que empezó a gestarse a principios del siglo XIX y que revolucionaría el arte. Los pintores Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1851) conocieron el *Nuevo método* y lo aplicaron en su época de formación. Probablemente gracias a él pudieron desarrollar una obra tan experimental para el momento.



Il. 95. *Tormenta de nieve, Aníbal y su ejército cruzando los Alpes*, de J.M. William Turner (h. 1810-12). Tate Britain, Londres.

Turner, como Claudio de Lorena, también tuvo visiones de un paisaje fantástico bañado de luz y belleza refulgente, pero su paisaje imaginado no era apacible, sino

---

<sup>240</sup> Hoffman, Werner, *Las partes y el todo*, incluido en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, p. 25.

dinámico; no era de una armonía sencilla, sino de una espectacularidad deslumbradora. A partir del tema romántico de la lucha del hombre por la supervivencia y frente a la furia de la naturaleza, planteó en sus obras una relación con el entorno sustentada en el temor. Por ello acumulaba en sus cuadros todos los efectos que pudieran convertir los cuadros en dramáticos, aunque con una sorprendente capacidad para no llegar a ser exagerado. Incluía incendios, tormentas o aludes, que basó en una observación directa de los fenómenos. En términos pictóricos, esta vivencia temerosa surgiría de formas difuminadas, fantasmagóricas y de un elemento geométrico dinámico que usaría recurrentemente: el vórtice. Los flujos turbulentos en espiral de sus cuadros nos atraen hacia la escena, como si el mismo fenómeno que representa nos succionara, creando consecuentemente un efecto sublime.



Il. 96. *La carretena del heno*, de John Constable (1821).  
National Gallery, Londres.

Por su parte, Constable no quería deslumbrar, sino simplemente pintar lo que veía con sus propios ojos y ser lo más fiel posible a esa visión personal. Concebía la pintura como una ciencia y sus obras como experimentos. Salía al campo para tomar apuntes del natural y luego los reelaboraba en su estudio. La fórmula que quería obtener en su “laboratorio” era la de una representación “pura y sin afectación” de la campiña

inglesa y mantuvo esa búsqueda toda la vida. Perfeccionó tanto su técnica que se convirtió en la referencia del “paisaje al natural”.

La revolución de Constable era pictórica: sacrificó las convenciones de distancia y tonalidad que se suponía que hacían el paisaje agradable en beneficio de una naturaleza más inmediata. Aportó una nueva comprensión de los efectos de la luz y, sobre todo, una manera de dar vida a una naturaleza pacífica.

Mientras Cozens desarrollaba su *Nuevo método*, Denis Diderot (1713-84), en Francia, se daba cuenta de que, sin utilizar más elemento que el color, el artista podía crear directamente un mundo. En 1763 escribió una crítica del Salón de ese año, en el que explicó el secreto de la “magia” de la pintura de Chardin diciendo que cuando se está demasiado cerca del lienzo “todo se nubla” y que si se mantiene la distancia adecuada “todo se crea y se reproduce”<sup>241</sup>. Reflexionará también sobre las cuestiones del color en su *Ensayo sobre la pintura* (de 1765, pero publicado póstumamente en 1795). En él describe al pintor en tensión ante el lienzo en blanco: su paleta es una imagen del caos, de la que hará surgir “la obra de su creación”<sup>242</sup>. Va a tientas y con paso inseguro, pues carece de un plan preestablecido: las formas de color van aclarándose progresivamente en referencia al mundo de los objetos. Con esta descripción Diderot desvela uno de los orígenes de la modernidad: el pintor ya no reproduce las cosas que se encuentra, sino que transforma la realidad material mediante “procesos cromáticos de gestación”. Su pincel no describe ni define, sino que toma el color como la materia autónoma que inicia el proceso de la configuración<sup>243</sup>.

Conocieran o no el texto de Diderot, los impresionistas pusieron en práctica sus especulaciones: abandonaron el dominio de la línea, pasaron por alto las reglas

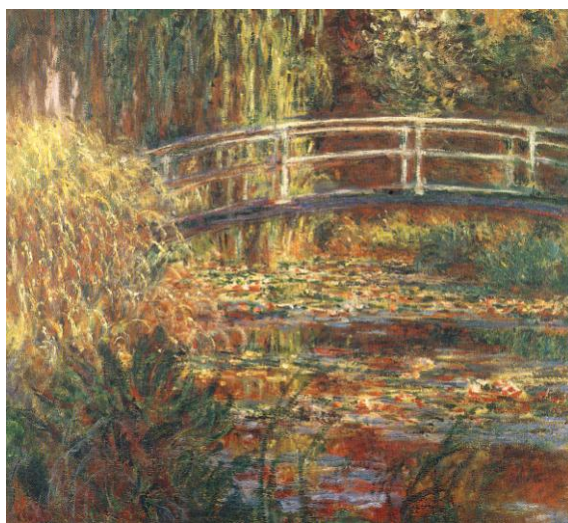
---

<sup>241</sup> Diderot, Denis, *Escritos sobre arte*, p. 67.

<sup>242</sup> Diderot, Denis, *Ensayo sobre la pintura*, p. 35.

<sup>243</sup> *Ibíd.*, pp. 36-39.

académicas de la composición y decidieron reproducir la realidad como un fragmento espacial y temporal de luz y color. Los impresionistas confiaban más en los ojos para representar lo que veían que en las ideas preconcebidas o científicas sobre el color. Descubrieron que al contemplar la naturaleza al aire libre, no percibían objetos particulares, cada uno de su propio color, sino más bien una mezcla de tonos que el ojo, por su parte, combinaba. También se dieron cuenta de que al aire libre y en plena luz del día, las formas voluminosas a veces parecen planas, como manchas coloreadas. De manera que dejaron de mezclar los colores sobre la paleta y los aplicaron en el lienzo por separado, en pequeños toques y pinceladas. No aplicaron sus nuevas ideas solo al color, sino también a las formas en movimiento. Si ante un paisaje con mucho viento no percibían más que luz y movimiento, eso es lo que trasladarían al lienzo. Por otro lado, los colores de los paisajes que observaban cambiaban a lo largo del día, así que empezaron a realizar series de un mismo motivo con las diferentes apariencias que adquiría según los cambios de luz y color. De este modo pudieron comprobar que ni el color ni la forma definitivas existían y que solo era real la relación luz-aire. Por ello, la luz y sus efectos cambiantes serían los temas de sus paisajes (Il. 97).



Il. 97. *El estanque de ninfeas: armonía rosa*, de Claude Monet (1900). Museo de Orsay, París.

Muchos artistas asimilaron las lecciones del impresionismo y las utilizaron para desarrollar un estilo personal con el que abordar la pintura de paisaje. Por ejemplo, al holandés Vincent van Gogh (1853-90) le gustaba utilizar la técnica de los puntos y manchas de colores puros, pero en sus manos esta técnica se convirtió en algo muy diferente de lo que había animado a los pintores franceses. Con sus pinceladas aisladas no solo desmenuzaba el color sino que expresaba su propia agitación de espíritu. Afortunadamente han llegado a nuestras manos las cartas que escribía a su hermano Theo, en las que explicaba lo que quería expresar en cada cuadro y el estado en que se encontraba cuando pintaba:

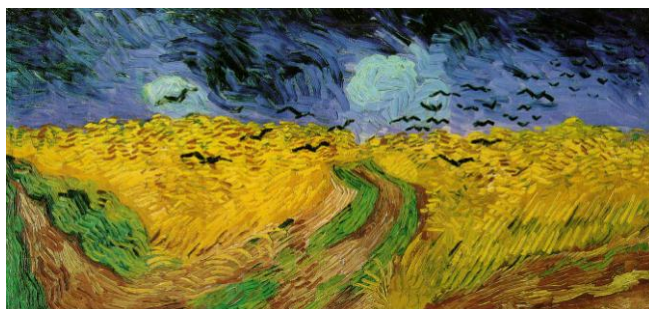
“Son campos de trigo interminables bajo un cielo encapotado, y he puesto todo mi empeño en expresar tristeza y una soledad absoluta... Tengo casi la certidumbre de que estos cuadros os transmitirán lo que yo no puedo expresar con palabras [...]”; “Expresar el amor de dos enamorados mediante el enlace de dos colores complementarios, mediante su mezcla y su contraste, mediante la misteriosa vibración de tonos aproximados entre sí. Expresar lo espiritual de una frente a través de la luminosidad de un tono claro sobre un fondo oscuro [...]”; “Experimento una increíble claridad en los momentos en que la naturaleza es tan hermosa. Pierdo la conciencia de mí mismo y las imágenes vienen como en un sueño [...]”; “Esa emoción a veces es tan fuerte que se trabaja sin sentir, cuando las pinceladas se suceden a toda velocidad, relacionándose unas con otras como las palabras de una conversación o de una carta”<sup>244</sup>.

Como buscaba elementos que le permitieran un campo de acción amplio para transferir su exaltación, Van Gogh fue el primer pintor que descubrió la belleza de los rastrojos, los setos y los sembrados, las retorcidas ramas de los olivos y las formas

---

<sup>244</sup> Walther, Ingo F., *Vincent van Gogh. Visión y realidad*, pp. 58, 69, 70 y 86.

oscuras y flamígeras de los cipreses. Sus herederos fueron los expresionistas.



Il. 98. *Campo de trigo con cuervos volando*, de Vincent van Gogh (1890). Rijksmuseum, Ámsterdam.

Por otro lado, Paul Cézanne (1839-1906) quería llevar más allá los avances de los impresionistas. Le parecía que sus cuadros eran confusos y él “aborrecía la confusión”<sup>245</sup>. Quería contemplar el mundo de nuevo, sin prejuicios. Para ello creía que había que abandonar el tratamiento fragmentado del mundo que empleaban los impresionistas, heredado de la fotografía, y esforzarse por lograr la sintaxis concentrada de la naturaleza como un todo sublime. Reflexionó mucho para ver cómo podía lograr esta aparente entelequia y decidió que el camino pasaba por abolir la separación de los cuerpos y el espacio, es decir, la ilusión de tercera dimensión y la perspectiva, y crear un continuo cromático plano que representara cuerpos y espacios como equivalentes.

En sus paisajes con la montaña de Sainte Victoire se puede apreciar que su operación de simplificación y síntesis de la realidad y de disolución del volumen a partir de algunos puntos culminantes tendría consecuencias incalculables. De estas experiencias surgió el cubismo.

---

<sup>245</sup> Gombrich, E.H., *Historia del Arte*, p. 539.





Il. 99. *Monte Sainte Victoire*, de Paul Cézanne (1904-06). Museo de Arte de Filadelfia.



Il. 42. *Paisaje con iglesia I*, de Vasili Kandinsky (1913). Museo Folkwang, Essen.

A lo largo de la historia del arte, a nadie se le había ocurrido hacer desaparecer “los objetos” del cuadro. Pero a principios del siglo XX, con el desarrollo de las vanguardias y las últimas aportaciones de Cézanne, todo era ya posible. La riqueza cromática y las posibilidades compositivas atraían tanto al observador por sí mismas, que Kandinsky tomó la decisión de utilizarlas prescindiendo de elementos reconocibles (Il. 42). No le hacían falta para despertar la capacidad de captar lo espiritual, que era su verdadera intención. Y si alguien tenía alguna duda, al cuadro le acompañaría una explicación. Color y composición serían la base de toda obra pictórica-musical.

“La pintura ha alcanzado en este sentido a la música y ambas tienden cada vez más a crear obras absolutas, es decir, obras totalmente ‘objetivas’ que, parecidas a las obras de la naturaleza, surgen por sí mismas como entes independientes. Estas obras están más cerca del arte ‘in abstracto’ y quizá estén llamadas a encarnar en el futuro este arte que existe ‘in abstracto’.”<sup>246</sup>

La abstracción era sin duda la meta natural de todos los experimentos y desafíos que empezaron en el Romanticismo, pero ¿supondría el final de la pintura de paisaje? Si

<sup>246</sup> Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, p. 13.



desaparece todo elemento reconocible ¿qué quedaría de él? La aparición de la abstracción ponía en duda el futuro de la pintura de paisaje. Sin embargo, el historiador del arte Robert Rosenblum (1927-2006) planteó, en una serie de conferencias que dio en 1972 y que recogió en el libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* (1975), que en la abstracción, sobre todo con los expresionistas americanos, el paisaje seguía teniendo cabida. La confrontación del hombre con una extensión o ausencia sin límites que encontramos en Friedrich, también la encontramos en los cuadros abstractos de Mark Rothko (1903-70).

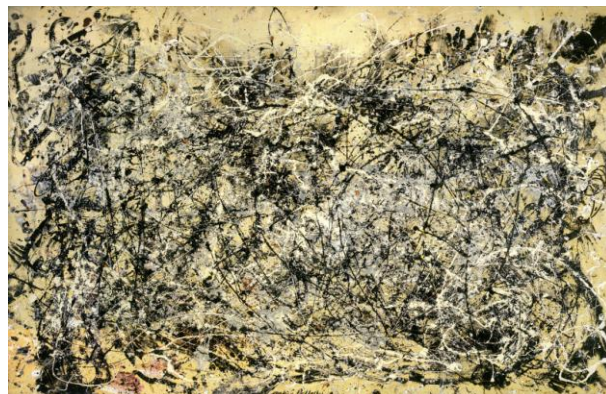


Il. 101. *Luz y tierra sobre azul*, de Mark Rothko (1954).  
Colección particular.

Ante la obra *Luz y tierra sobre azul* (1954) (Il. 101) de Rothko, nos sobrecoge su intenso vacío, la infinitud muda, que bien podría ser la misma del horizonte que tiene frente a sí el diminuto *Monje contemplando el mar* de Friedrich (Il. 89). A mediados del siglo XX la figura del monje ya no es necesaria: nosotros mismos somos el monje, y las franjas flotantes horizontales de luz velada de Rothko parecen esconder la misma

presencia absoluta y remota del mar. Nos transporta más allá de la razón, a lo sublime, y se convierte en el mismo espacio de meditación que quería crear Friedrich. Es lo sublime abstracto.

Pero como nos indicó Burke, lo sublime se alcanza o bien a través de extensiones ilimitadas o bien al revés, a través de energía rebosante y desatada. Y en este otro extremo se encuentra lo sublime abstracto de Jackson Pollock, que nos enfrenta en sus cuadros a un *perpetuum mobile*, a una furia divina como la del mar embravecido que representaba Turner en sus cuadros. Sus enérgicos paisajes contienen, como en el pintor romántico inglés, la turbulencia de la existencia humana (Il. 102).



Il. 102. *Número 1A*, de Jackson Pollock (1948). MoMA, Nueva York.



Il. 103.



Il. 104.

En Herzog también encontramos múltiples ejemplos de paisajes sublimes abstractos de intenso vacío, como el ejemplo de *Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland* (*Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia*) (Il. 103) y de intensa turbulencia como los detalles de los torrentes de *Gasherbrum, la montaña luminosa* (Il. 104).

### III.5. El nacimiento de los paisajes fotográficos. El paisaje al natural

En un momento en el que la pintura de paisaje vive un florecimiento sin precedentes y ya se había asimilado la apreciación estética de lo sublime, el ser humano culmina su ambición ancestral de reproducir el mundo no solo al natural (con la aparición de la fotografía) sino incluso en movimiento (con la aparición del cine). Ambos acontecimientos se producen en una época de cambios radicales en las relaciones entre el ser humano y el territorio: surgen nuevos medios de locomoción más veloces, se extiende el turismo entre una clase ociosa<sup>247</sup> y, en el contexto del colonialismo europeo, la etnografía empieza a abordarse desde el prisma darwiniano.

Hasta el siglo XIX la Geografía disponía de varios soportes para dar a conocer los territorios lejanos, y por lo tanto los paisajes: las descripciones corográficas por encargo de reyes o nobles; las crónicas de los viajeros, cuya lectura se difunde entre las clases más cultivadas durante los siglos XVIII y XIX; y la cartografía, que ya a mediados del siglo XIX adquiere una precisión y una calidad notables. Pero estos medios estaban al alcance de una minoría capaz de adquirirlas o encargarlas ex profeso.

---

<sup>247</sup> Conviene recordar aquí que la palabra “turismo” proviene del *Gran Tour* que emprendían los jóvenes aristócratas en su época de formación y que la utilizo con un sentido más cercano al de su etimología.

No obstante, tenemos noticias de que a principios del siglo XIX ya son comunes en las ciudades europeas, como una actividad de entretenimiento para los ciudadanos, las instalaciones de panoramas o cosmoramas en los que se presentaban vistas coloreadas y en movimiento de paisajes lejanos de otros continentes.

En el famoso cuento de Saki *La ventana abierta*, un hombre confunde el simple marco de una ventana con el pórtico a una realidad espectral. Como hemos visto en capítulos anteriores, esta concepción metafórica podría aplicarse a la función que ha cumplido la ventana en la historia del arte del paisaje, y así como esta fue fundamental en la aparición de los primeros paisajes pictóricos autónomos, lo fue en la aparición del primer paisaje fotográfico, que a su vez es considerado como la primera fotografía conocida. Se trata de *Punto de vista desde la ventana del Gras* (1826) de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), que según Marie-Loup Sougez en su *Historia de la fotografía*, merece ser considerado el padre de la fotografía por fijar la primera imagen producida por la luz en un soporte. Aunque conviene precisar que al ser fruto de múltiples tentativas ensayadas en la misma época en el campo físico y químico, el invento debiera compartir dicha paternidad con otros candidatos de otros países<sup>248</sup>.



Il. 105. *Punto de vista desde la ventana del Gras*, de Joseph-Nicéphore Niépce (1826).

---

<sup>248</sup> Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, p. 29.

El pintor y decorador, Louis Daguerre (1787-1851), descubre las posibilidades de los descubrimientos de Niépce y le escribe en varias ocasiones hasta formar juntos una sociedad en 1829 en la que Niépce figuraba como inventor de “un medio nuevo (...) para fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante”<sup>249</sup> y Daguerre aportaba el perfeccionamiento de la cámara oscura y la promesa de mejorar el procedimiento del nuevo medio. Niépce muere en 1833 y en 1839 Daguerre presenta a la sociedad el daguerrotipo como un procedimiento nuevo para obtener imágenes sobre una superficie de plata pulida. El invento tuvo éxito rápidamente y fue muy demandado para la realización de retratos familiares o de personajes ilustres ya que los costes eran muy inferiores a los de encargar un cuadro. Pero muy pronto empiezan a aparecer muestras de “retratos” de paisajes, más fáciles de registrar que las personas porque no se movían, y todavía el tiempo de exposición era relativamente largo.

Casi simultáneamente William Fox Talbot (1800-77) crea un negativo sobre un soporte de papel y obtiene fotografías mediante técnicas de positivado, se trata del *calotipo* o *talbotipo*.

Las posibilidades del nuevo invento para la difusión de los paisajes se aprovecharon en seguida. Apenas un año después de su presentación, el francés Lerebours contrata a un grupo de daguerrotipistas con el objeto de recorrer el mundo recopilando imágenes tanto de la naturaleza como de monumentos significativos. Se trata de las denominadas Excursiones daguerrianas (*Excursions Daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du Globe*), que se desarrollan entre los años 1840 y 1844. Transportando un pesado y voluminoso equipo, se toman imágenes de los lugares más emblemáticos de Europa, América, el Magreb y Oriente Medio. Las placas eran enviadas posteriormente a París, donde se realizaban las

---

<sup>249</sup> Ibíd., p. 47.

correspondientes copias litográficas. De este modo y por primera vez ya no sólo los nobles, sino también los burgueses podían contemplar vistas exóticas de la selva tropical de América Central o de los monumentos de Moscú sin moverse del salón de su casa. No obstante, hay que tener en cuenta que estamos en pleno apogeo del imaginario romántico, lo que tiene sus implicaciones en la selección de los paisajes. Por ejemplo, los daguerrotipistas que recorren España se interesan por las vistas de las ciudades con una clara impronta medieval - Toledo, Ávila, Gerona... - y de las andaluzas, particularmente Sevilla, Córdoba y Granada, con la intención de destacar la historia del país a través de un patrimonio monumental concreto, de invocación descaradamente romántica.

Los soportes evolucionan; en la década de 1880 se generalizan las denominadas “placas secas” de vidrio, que dan paso a la instantánea fotográfica. Las placas eran adquiridas por los ya denominados “fotógrafos profesionales”, que recorrían los parques y las inmediaciones de las ciudades europeas para retratar paisajes o grupos de familia con un fondo natural, o que viajaban junto a ejércitos o aventureros en las exploraciones de las tierras de América, África y Asia.

Conforme avanzaba la explotación de las tierras del Oeste norteamericano, diversos fotógrafos estadounidenses se encargaron de fotografiar los nuevos territorios, en la frontera de la civilización occidental. Es el caso de Carleton Watking (1829-1916), Timothy H. O’Sullivan<sup>250</sup> (1840-82) (Il. 106a) y William H. Jackson<sup>251</sup> (1843-1942) (Il. 106b) y entre otros.

---

<sup>250</sup> Fotógrafo oficial de la Expedición Geológica del Paralelo 40 N., que tuvo lugar entre 1867 y 1869.

<sup>251</sup> A mediados del siglo XIX el Congreso de Estados Unidos encarga diversos estudios para determinar cuál podía ser la ruta más adecuada para trazar el ferrocarril por las Montañas Rocosas. En 1869 William H. Jackson se une a la expedición del ferrocarril de la Union Pacific con el objetivo de fotografiar el entorno geográfico. Sus fotografías contribuyeron decisivamente a la calificación de Yellowstone como Parque Nacional en 1872.



Il. 106a y 106b: *Carreta de O'Sullivan y cuarto oscuro portátil en las dunas del desierto de Carson, Nevada*, de T.H. O'Sullivan. (1867); y *Mammoth Hot Springs, piscinas inferiores. Yellowstone National Park*, de William H. Jackson (1871).

No es de extrañar, por lo tanto, que empiecen a embarcarse fotógrafos también en las expediciones polares, como el británico Herbert Pointing (1870-1935) (Il. 107) o el australiano Fran Hurley (1885-1962). El primero forma parte de la segunda y última expedición de Robert Falcon Scott a la Antártida (1910-13), el segundo se embarca en el *Endurance* como fotógrafo oficial de la Expedición Imperial Transantártica (1914-17), capitaneada por Ernest Shackleton.



Il. 107. *Gruta en la Antártida*, de Herbert Pointing (1911).

Desde que aparece la fotografía se combinarían los paisajes de vocación documental con aquellos de vocación artística. Por fin parecía que existía un instrumento sencillo y preciso capaz de captar fielmente las formas del paisaje, sin depender de la destreza de la mano, y además susceptible de ser manipulado plásticamente. Se podía influir en el espectador mediante la posición de la cámara, el enfoque, el empleo de la luz, los tiempos de exposición, la “captura del momento” y el aprovechamiento de las cualidades e imperfecciones de los materiales y químicos que participan en el proceso de revelado y de obtención de la fotografía. Se empezaron a descubrir distintas técnicas que permitían trasladar la subjetividad del fotógrafo a la obra e ir construyendo un lenguaje artístico que oscilaría, como siempre ha ocurrido en la historia del arte, entre el naturalismo y el formalismo. Tras una primera fase en que la fotografía academicista reivindicaba los valores de la fotografía como arte tomando la pintura como modelo, aparecieron los *pictorialistas* que querían ir más allá de la mera reproducción y la imitación de la pintura y encontrar un lenguaje propio. Podría decirse que crearon el primer movimiento de la fotografía artística y tuvieron una especie de sello de identidad: el semiborroso efecto *flou*, conseguido mediante desenfoques deliberados. Entre estos fotógrafos destacaremos a Peter Henry Emerson (1856-1936) (II. 108), autor de notables paisajes. El movimiento entró en decadencia durante la Primera Guerra Mundial, y a partir de entonces y hasta la aparición del color llamaron la atención aquellos fotógrafos que supieron aportar a sus imágenes una mirada nueva o unos temas oportunos.





Il. 108. *La guarida de Pike*, de Peter Henry Emerson (h. 1885-86).



Il. 109. *Los Tetons y el río Snake*, de Ansel Adams (1942).

Cabe incidir en la obra fotográfica y teórica de Ansel Adams (1902-84) (Il. 109), que dedicó la mayor parte de su tiempo a la fotografía de paisajes y a perfeccionar la técnica fotográfica. Adams desarrolló el famoso “sistema de zonas”, un método de medición y revelado que se utilizaba para dividir la graduación de luz de una escena en once zonas diferentes, del blanco al negro, lo que le permitía visualizar los diferentes niveles de gris en la fotografía final con gran precisión. Su faceta de músico le hacía comprender el proceso fotográfico a través de una analogía musical que asociaba “el negativo con la partitura de un compositor y la impresión con la interpretación de dicha partitura”<sup>252</sup>. Su trilogía de manuales de instrucción técnica (*La cámara*, *El negativo* y *La copia*) siguen siendo una referencia.

<sup>252</sup> Johnson, Brooks (ed.), *Photography Speaks. 150 Photographers on Their Art*, p. 122.

La aparición de la fotografía en color llega avalada por la obra de William Eggleston, que empieza a experimentar con ella en 1965 y que en 1973 descubre el proceso conocido como *dye-transfer*, que destaca por la saturación de los colores y la calidad de las tintas. Frecuenta el entorno de Andy Warhol y empieza a producir su obra en los años de efervescencia del *pop-art*, por lo que se encuentra en el contexto idóneo para desarrollar su planteamiento de *Democratic Camera*, según el cual la óptica de la cámara representa todo del mismo modo, sin concesiones. Eggleston sale a la calle y pone su atención en lo banal, en cualquier cosa del entorno. Con una estética muy colorida y asociada a la fotografía amateur refleja el vacío de la cultura americana.

La escritora Eudora Welty describe muy bien lo que podemos encontrarnos en la fotografía de Eggleston en la introducción del libro del fotógrafo, *The Democratic Forest* (1989):

“[...] neumáticos viejos, máquinas de Dr. Pepper, aparatos de aire acondicionados tirados, máquinas expendedoras, botellas de Coca-Cola vacías y sucias, carteles rotos, postes de electricidad y cables, barricadas en las calles, señales de único sentido, señales de desvío, señales de ‘prohibido aparcar’, parquímetros y palmeras ocupando la misma acera [...]. Cuando el señor Eggleston fotografía esos ejes verticales, desocupados, en mitad de las calles nocturnas vacías, trae a la mente ‘dos enormes piernas de piedra que se yerguen sin su tronco’ en el desierto de la ‘tierra antigua’, y la inscripción que permanece en el pedestal en ruinas: ‘Yo soy Ozymandias, rey de reyes: ¡Contemplad mis obras, oh poderosos, y desesperad!’.”<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> Eggleston, William, *The Democratic Forest*, p. 9



Il. 110. *Untitled (Mississippi)*, de William Eggleston (1970).

Cualquier espectador que se guiase por el título del libro esperaría encontrar imágenes de árboles, vegetación domesticada, caminos y corrientes de agua encauzada, pero se encuentra con los lugares “horribles” contemporáneos, que como las montañas o el desierto en el siglo XVII han sido sublimados por la mirada del artista. En su texto, probablemente Welty toma prestados dos versos del soneto *Ozymandias* (1818) de Percy B. Shelley (1792-1822) para hacer visible que el espíritu romántico aún habita entre nosotros.

La descripción que hace Welty podría corresponderse perfectamente con las imágenes que hemos visto de la película *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*) (p. 218, Il. 62-64), donde nuestro planeta se nos muestra como inhabitable.

Últimamente la fotografía, el cine y el videoarte han sido prolíficos en paisajes ruinosos, llenos de vertidos, escombros, terrenos baldíos, barrios obreros, fábricas abandonadas, ciudades siniestradas... Tenemos la sensación de que los paisajes están desapareciendo porque el arte sembró en nuestra mente el modelo bucólico y lo añoramos, sin embargo, hay quien ve en estos, como Herzog, los nuevos paisajes sublimes. Alain Roger entrevistó a principios de los años noventa a Lucien Chabanon, jefe entonces del gabinete del Ministerio de Medio ambiente de Francia, y le preguntó por estos nuevos paisajes que representaban los artistas: “El anti-cromo. Pero no hay

lugar para sorprenderse cuando los artistas expresan algo tan fuerte. Es su papel. Están, como siempre, por delante de nosotros, anticipan nuestra experiencia”<sup>254</sup>. Son muchos los teóricos, entre ellos Adorno o McLuhan, que han estado de acuerdo con la idea de que el arte ejerza esta función de anticipación. Por lo que desde este punto de vista, el balance no debería ser negativo: “La fealdad no es definitiva y el arte siempre puede reducirla, neutralizarla, metamorfosearla”<sup>255</sup>.

En su libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Philip K. Dick creaba el concepto de *kippel* para designar a las cosas abandonadas e inútiles. Incluso alude a la primera ley de Kippel: el *kippel* expulsa al *no-kippel*. Quizá Herzog, con sus imágenes del principio y el fin y de ruinas de sociedades fracasadas, nos prevenga de que habitemos un mundo demasiado *kippelizado* para vivir en él, y cuando muestra su preocupación por las imágenes que reinan nuestra cultura visual, tema que las imágenes inútiles expulsan a las imágenes adecuadas.

### **III.6. El nacimiento de los paisajes cinematográfico. El paisaje movimiento / tiempo**

Como ya adelantamos en la introducción (p. 41), durante las dos primeras décadas del siglo XX, el “viaje alrededor del mundo” era uno de los principales temas cinematográficos. Desde su aparición, y debido a su inmenso poder de convocatoria, los *travelogues* y las “vistas de paisajes” ocuparon un lugar predominante en los catálogos de ventas de las productoras más importantes de Francia y Estados Unidos.

---

<sup>254</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 122.

<sup>255</sup> *Ibíd.*, p. 123.

Los Lumière acabarían por abandonar la producción en 1905, pero las empresas francesas Pathé-Frères - fundada por Charles, Émile, Théophile y Jacques Pathé - y Gaumont - fundada por Léon Gaumont -, las más importantes de Europa durante los primeros veinte años, continuaron retratando y difundiendo ampliamente los lugares “pintorescos” del mundo. De hecho, a falta de material para rellenar los recién nacidos *actualités* - los *rollos de noticias* (newsreels) o *noticiarios de actualidades* semanales que surgieron en 1909 de la mano de Pathé, cuya fórmula se expandiría rápidamente entre la industria -, las vistas de paisajes seguirían estando presentes en la gran pantalla. Y aun cuando las películas cómicas o dramáticas fueran ganándole el terreno a los documentales, la película “no argumental” sobre vistas de lugares seguiría formando parte de los habituales programas de las salas de proyección incluso pasada la Primera Guerra Mundial. Para Louis Delluc a veces

”lo mejor de una velada ante la pantalla está en los *Noticiarios de actualidades*: el desfile de un ejército, rebaños en un campo, la botadura de un acorazado, la multitud en la playa, un despegue de aviones, la vida de los monos o la muerte de las flores; unos pocos segundos nos dan una impresión tan fuerte que los consideramos artísticos”<sup>256</sup>.

Como el proceso de descolonización de Asia y África no se había iniciado, las zonas naturales vírgenes se presentaban como territorios ajenos a la civilización, en donde imperaba la ley de la naturaleza o la ley del más fuerte. Esta forma de presentarla, virgen, inexplorada y carente de propietario, justificaba por lo tanto una colonización legítima por parte del hombre blanco.

---

<sup>256</sup> Delluc, Louis, *Fotogenia*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, p. 328.

En este sentido, las *películas de expediciones* - muchas de ellas legendarias - gozarían de un importante prestigio entre un público selecto y participarían del gusto de un amplio sector ávido de exóticas y fascinantes aventuras, que desde la butaca eran percibidas como experiencias propias. La búsqueda de lo insólito y lo espectacular se agravaba porque el espectador se iba volviendo más exigente y había que cautivarlo y seducirlo con imágenes cada vez más atractivas, capaces de producir infinidad de emociones. Estas preferencias del público también las tenían en cuenta los operadores que grababan las escenas para las *Noticiarios de actualidades*. La naturaleza era el escenario idóneo para el desarrollo de las múltiples dificultades y aventuras con que se encontraban los protagonistas, especialmente en el caso del continente africano. Se trata de territorios de naturaleza desconocida para el espectador occidental - en una época en la que el turismo de masas todavía no se había desarrollado -, lo que facilita la falsificación de sus características y la difusión de falsos estereotipos acerca de los comportamientos imprevisibles por parte de sus habitantes e incluso su fauna.

“El exotismo que se origina es debido en parte al hecho de que la aventura en estos lugares, y la vida en las colonias, permitían a los blancos desahogar instintos y fantasías que en la patria eran reprimidos, salir de una *routine* deprimente, abrir una puerta a lo desconocido en un intento de anular o reducir la distancia entre la realidad y el deseo. En muchos había, además, una confusa sensación de que el edificio de la civilización occidental, esa estructura construida con tanta paciencia, aparentemente tan sólida y tan suntuosamente ornamentada, se derretiría de un día para otro sin dejar más que un charco fangoso”<sup>257</sup>.

Dos figuras curiosas tuvieron la idea de crear un archivo cinematográfico que recorriera el mundo. Por un lado el banquero alsaciano Albert Khan (1860-1940), que

---

<sup>257</sup> Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, p. 120.

estaba convencido de que la paz universal dependía del conocimiento de todos los lugares y poblaciones del mundo, y por otro, el pionero de la producción de documentales italiano Luca Comerio (1878-1940), “amante de los viajes, del riesgo, los coches y la velocidad; un futurista”<sup>258</sup>.

Como si fuera una extensión de la iniciativa de los hermanos Lumière, el proyecto de los *Archives de la Planète* de Albert Khan recopila documentación fotográfica y fílmica de todo el mundo de 1912 a 1930. No obstante, en cuanto se compara el material de cada archivo uno se da cuenta de que son muy diferentes. En el caso de los Lumière, los paisajes se trataban como una atracción; en el caso de los *Archives de la Planète*, estamos ante un proyecto de carácter geográfico, científico y didáctico, que exigía un método riguroso y exhaustivo de investigación y filmación. Los operadores registraban lo concerniente a ocupaciones no productivas de la tierra, ocupaciones de control sobre la flora y fauna y ocupaciones económicas que destruyeran flora, fauna o entorno. Luego debían seguir unas estrictas reglas de clasificación del material que a grandes rasgos se dividirían en dos ramas: una relacionada con el entorno y el hábitat, y otra relacionada con cuestiones culturales, sociales, políticas y económicas. Al mismo tiempo, en estos viajes se recopilaba fauna y flora que se filmaba en sus laboratorios de Francia para registrar aquellos aspectos que requerían una tecnología más avanzada, como lo microscópico o el movimiento vegetal (florecimiento, germinación, avance de las plantas trepadoras, etc.). Su objetivo final era reproducir el incesante proceso de transformación y evolución de la vida desde lo más pequeño hasta lo más grande, de manera que el paisaje se muestra como una producción que surge de la interacción entre la naturaleza y la cultura de distintas sociedades. En este proyecto está el origen del cine documental etnográfico y científicista.

---

<sup>258</sup> Costa, Antonio, *Landscape and Archive. Trips around the world as early film topic (1896-1914)*, incluido en Lefebvre, Martin, *Landscape and Film*, p. 249.

Por su parte, Comerio también tenía un archivo enorme. Él mismo había fotografiado y filmado muchos países lejanos que había visitado en sus viajes, además de la guerra de Libia, la Primera Guerra Mundial, las conquistas coloniales italianas o las hazañas de Gabriele D'Annunzio en Fiume. Si no acudía él, enviaba operadores delegados a otras tantas localizaciones. Cuando su productora no pudo adaptarse a los cambios de la industria cinematográfica, se dedicó a crear compilaciones de temas a partir de su archivo, sobre todo bélicas y con un tono fascistoide. De ellas solo ha sobrevivido un proyecto muy ambicioso, *Dal Polo all'Equatore*, que en 1986 recuperaron y terminaron los cineastas experimentales italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi sumándole imágenes del archivo y subrayando la ideología colonialista que las inspiraba.

Como el título indica, se trata de un viaje que empieza en la frontera del Imperio austrohúngaro y pasa por las siguientes regiones: Polo Norte, el Cáucaso, Uganda, India, Indochina, Francia, Tánger, el este de África, Libia. Termina con imágenes de caza de leones y de la Primera Guerra Mundial. Lo interesante de esta obra es que siendo tan temprana ya contiene efectos dramáticos a la hora de presentar los paisajes. Por ejemplo, la película empieza con imágenes repetidas de trenes que atraviesan el paisaje del Tirol y penetran por túneles a través de la montaña, de manera que da la sensación de que la tecnología penetra a través del paisaje sublime y triunfa sobre él. A continuación, la sección del Polo Norte empieza con imágenes subjetivas del hielo tomadas desde la cubierta de un rompehielos, con un movimiento que queda asociado a la idea de conquista de un territorio. De ella pasamos a la imagen del cañón de una escopeta, simulado con una máscara, que dispara a varios osos polares (la madre muere y el cachorro es capturado), imágenes de caza que se repetirán en la sección de África. Asimismo utiliza tomas desde dirigibles y teleféricos. Las imágenes de la película se



crearon especialmente para transmitir la idea de viaje exótico y de exploración, pero contienen también la violencia implícita en la conquista y el saqueo cultural que caracterizaban a la época previa a la Primera Guerra Mundial. Por todo ello, en Comerio encontramos a uno de los padres del cine documental, pero también del cine de acción.

En contraposición a la obra de Comerio, merece la pena llamar la atención sobre la película *Las extraordinarias aventuras de Saturnino Farandola* (1914), dirigida e interpretada por Marcel Fabre en colaboración con Luigi Maggi, aunque este no aparece en los créditos. Se trata de una película basada en la famosa novela escrita e ilustrada por Albert Robida *Viajes muy extraordinarios de Saturnino Farandoul por todos los países conocidos y aun desconocidos de Julio Verne* (1880), a mitad de camino entre la copia y la parodia de las novelas de Julio Verne y con cierto tono satírico respecto a la ideología de la expansión colonial y el progreso industrial. En la novela, Saturnino se embarca en un viaje alrededor del mundo desde Oceanía hasta Asia, Rusia, África y América con el objetivo de llegar al Polo Norte, pero al mismo tiempo, emprende un “viaje intertextual” a través de las novelas de Julio Verne y conoce al Capitán Nemo y Phileas Fogg, entre más personajes de otras novelas.

La película se basa en las abundantes ilustraciones de la novela, “especialmente en su deformación caricaturesca y en su desenfadada imprudencia hacia las reglas del naturalismo y la verosimilitud”<sup>259</sup>, mantiene el tono satírico hacia las políticas expansionistas y nacionalistas y le suma la parodia al tipo de películas de “viajes alrededor del mundo” marcadamente ideológicas como las que hacía Comerio y al espíritu didáctico de los *Archives*. Desde las salvajes islas del Pacífico hasta la estepa asiática, desde el África ecuatorial hasta Australia y desde el misterioso Oriente hasta América, la película presenta un repertorio de paisajes exóticos, pero ninguno se rodó

---

<sup>259</sup> *Ibíd.*, p. 261.

en su localización real sino que se crearon a través del montaje y de trucajes. Por ejemplo las escenas de animales exóticos se rodaron en circos, pero el público italiano estaba acostumbrado a este tipo de trucos, porque en el fondo también se usaban en los documentales y en los espectáculos de entretenimiento de las ferias<sup>260</sup>. De hecho, el interés de la película está en el ingenio y el encanto poético de los viajes imposibles del cine de Méliès. Probablemente en estos años el público ya empezaba a preferir las películas narrativas de ficción.

### **III.6.1. La influencia del cine de atracciones en Herzog: Los viajes alrededor del mundo**

Para Herzog el cine, como la música, es un arte para iletrados: “la cultura filmica no es análisis, es agitación de la mente. Las películas nacieron de las ferias de pueblo y de los circos, no del arte y del academicismo”<sup>261</sup>. Y de alguna manera, la obra de Herzog en su conjunto, nos remite a aquellos primeros programas cinematográficos que se presentaban en los parques de atracciones y en las ferias, en los que había *noticiarios de actualidades, travelogues, películas de expediciones*, fantásticas y con trucajes, de los que fascinaban especialmente los territorios remotos de una naturaleza desconocida para el espectador occidental. Es decir, a lo que se ha llamado cine de “atracciones”<sup>262</sup>.

Como ya dijimos, Herzog no vio su primera película hasta que tuvo once años;

---

<sup>260</sup> *Ibíd.*

<sup>261</sup> *Werner Herzog. Una retrospectiva.* Instituto Goethe de Buenos Aires, p. 6.

<sup>262</sup> En este caso no nos referimos a la teoría del cine “de atracciones” de Eisenstein, sino al concepto de “cine de atracciones” acuñado por Tom Gunning y André Gaudreault en 1985 para referirse al cine realizado hasta 1917 y desarrollado en el texto Gunning, Tom, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*.

una sobre esquimales haciendo un iglú (p. 68). Después vio a unos pigmeos que construían un puente con lianas, y a partir de entonces empezó a ver películas del Zorro, Tarzán y Fu-Manchú. En aquella época, algunas sesiones de cine se seguían organizando al estilo del teatro de variedades y del modelo que después desarrolló la televisión. Por eso, él cuenta el mundo “de modo informativo” tanto a la manera de aquellas obras cinematográficas primitivas como a la manera de los reportajes televisivos poco ortodoxos, en los que la información y lo supuestamente racional se mezcla con la fabulación y lo excéntrico. En sus paisajes, por lo tanto, uno puede reconocer los ecos de las primeras imágenes del mundo natural en movimiento, tan connotadas por su época: una época en que la idea de *imperio* emborronaba el horizonte ideológico y colonial.

Podríamos considerar la obra de Herzog como una especie de conjunción evolucionada de lo que hicieron Khan, Comerio y Fabre. De hecho, él ha apuntado muchas veces que ha cedido la distribución de sus obras por un tiempo limitado ya que en un futuro le gustaría crear una obra total a partir de todas ellas<sup>263</sup>.

Ya vimos que desde muy joven Herzog sintió el impulso de viajar (p. 69), probablemente estimulado por la literatura y el cine, pero en el fondo animado por una búsqueda propia del existencialismo del siglo XX, como la que sugiere Albert Camus en su texto *El minotauro o el alto de Orán* (1939):

“Ya no quedan desiertos. Ya no quedan islas. Y sin embargo, se siente su deseo. Para comprender el mundo a veces es necesario alejarse de él; para mejor servir a los hombres, mantenerlos a distancia un momento. Pero ¿dónde encontrar la soledad que necesita la fuerza, la larga respiración en la que el espíritu se recoge y se mide el valor? Quedan las grandes ciudades. Solo que se necesitan todavía condiciones. Las ciudades que Europa nos

---

<sup>263</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 234.

ofrece están demasiado llenas de rumores del pasado. Un oído fino puede percibir ruidos de alas, una palpitación de almas. Se respira en ellas el vértigo de los siglos, de las revoluciones, de la gloria. Uno se acuerda de que Occidente se ha forjado entre clamores. Y eso no permite el suficiente silencio”<sup>264</sup>.

El cine de Herzog permite al espectador recorrer el planeta entero (como hemos visto anteriormente, p. 103), incluso salir al espacio y sumergirse en las profundidades de los océanos (p. 223), y encontrar paisajes suficientemente alejados, exóticos, extremos, “de otros” o con el suficiente “silencio” como para que, estimulada por la verdad “extática”, una visión diferente de las cosas salga a la luz. Una percepción nueva que permita comprender un poco mejor el mundo y así escapar de una contemporaneidad que oprime con el peso de la historia y la sobreabundancia de ruidos e imágenes inadecuados. Ya hemos comentado que Herzog quiere ofrecer consuelo y que el público se evada de las miserias del mundo, como siempre lo ha permitido el arte, las ferias, los circos y los parques de atracciones.

Como señala Pilar Carrera puede darnos la impresión de que sus paisajes funcionan

“como esos decorados que servían de fondo para los posados fotográficos, desubicando a los retratados, descontextualizándolos, y situándolos en una especie de espacio o lugar onírico, de espejismo. Esa misma dimensión de ‘mundo paralelo’ que Herzog hace exhalar a la imagen documental, sin renunciar a su ‘gancho’ informativo (proceso en el que el que ‘sabe’ y el que ‘ha visto’ hace saber hace ver a los que no; ligado a la satisfacción que produce ‘conocer algo más de lo que ocurre ahí fuera’, de lo que sobrepasa el alcance de nuestros ojos y de nuestros oídos, para después conversar quizás con entusiasmo o con

---

<sup>264</sup> Camus, Albert, *El minotauro o el alto de Orán*, incluido en *El verano*, p. 7.

sorprende acerca de un documental en el que aparece un condenado a muerte, o una cueva recién descubierta con maravillosas cuevas rupestres, o de la forma de vida de unos científicos que viven en la Antártida, o de un joven que se decía amigo de los osos y que acabó siendo devorado por ellos, o de las formas de la devoción en Siberia...); ese modo tan mítico como racional (aunque lo primero no se reconozca a menudo, bajo el peso de objetividades, imparcialidades, espejos a lo largo del camino, etc) de contar el mundo que es el modo informativo, se despliega en toda su ambigüedad y seducción en los documentales de Herzog, en los que la información coquetea con el mito, y lo hace de manera serpentina, sin darnos tiempo a reaccionar”<sup>265</sup>.

En relación a esto, parecen ilustrativas las palabras de Errol Morris sobre el cine documental:

“Sea lo que sea el documental, no consiste en educar a los adultos. Presumiblemente, es una forma de arte donde estamos tratando de comunicar algo sobre el mundo real. Hay un componente periodístico, pero “sería más correcto considerarlo periodismo y ‘algo’ más que periodismo. Entramos en una idea sobre algo, y exploramos esa idea sobre algo”<sup>266</sup>.

### **III.6.2. La práctica experimental en los paisajes de Herzog**

Como estamos viendo, en los inicios del cine no estaban tan marcadas las diferencias entre la ficción y el documental. Eso llegó después. Pero así como parece fácil establecer los límites del cine de ficción, cuesta mucho más establecer los límites

---

<sup>265</sup> Carrera, Pilar, *El cine anfibio de Werner Herzog*, p. 73.

<sup>266</sup> Palabras de Errol Morris extridas de *Werner Herzog and Errol Morris talk about “The Act of Killing”*, una entrevista subida a youtube por Vice el 17 de julio de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo#t=25>

del cine documental.

“Es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usaron primeramente ese término se referían solo al cine sobre viajes [...]; entre tanto, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos ha pasado a incluir films dramáticos [...] y con el tiempo incluirá otros tipos de cine [...]. Hasta ahora hemos considerado que todos los films realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. El uso de material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de ‘intereses’ discursivos, o de ‘intereses’ dramatizados, o de Films educativos o verdaderamente científicos), el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace desde luego inmanejable para la apreciación crítica, y tendremos que hacer algo al respecto”<sup>267</sup>.

Estas palabras del cineasta John Grierson (1898-1972), que quiso establecer los principios del documental en los años treinta, expresan una situación que a día de hoy no se ha resuelto satisfactoriamente a ojos de esta investigación. Las escribía diez años después de que apareciera *Nanook, el esquimal* (1922), primera película de Robert Flaherty (1884-1951), quien establecería el modelo de documental que Grierson quería delimitar y que se ha reproducido hasta nuestros días. Para Flaherty, la finalidad del documental era

“representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos [...]. Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental [...].

---

<sup>267</sup> Grierson, John, *Postulados del documental*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, p. 139.

Cuando se lleva a cabo la selección, la realiza sobre el material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada”<sup>268</sup>.

Frente a este modelo narrativo, en la Unión Soviética Dziga Vertov (1896-1954) mantenía la fórmula de los operadores que filmaban de todo y en todos lados, y basaba el fundamento creativo del documental en el montaje. Pretendía volver a pensar el cine desde cero y descifrar el mundo a través de su programa *kino-glaz*, “cine-ojo”. Si en lo real hay una verdad, Vertov cree que el cine puede captarla y comunicarla a través de tres pasos: el inventario de los elementos que tengan relación con un tema que se quiera tratar, la toma de todo tipo de imágenes de la realidad por parte del *kinok* (operador de cámara) a partir del inventario elaborado y el posterior montaje de las imágenes en función del intervalo – entendido, sobre todo, en su sentido musical, como relación entre dos alturas de tono – según la correlación visual de los planos (por tamaño y composición, por ángulos de la toma, por movimientos en el interior de la imagen, por luces y sombras, etc). En lugar del *raccord*, cuya finalidad es la continuidad dramática, Vertov utiliza el “intervalo” para crear el movimiento entre las imágenes y que los planos se relacionen al mismo tiempo entre ellos y con la unidad del tema. En este sentido, Vertov podría haber suscrito las palabras del cineasta Norman McLaren (1914-87):

“Lo que pasa en cada imagen es mucho más importante que lo que hay en cada imagen. La animación es el arte de manipular los intersticios invisibles situados entre imágenes. Los intersticios son los huesos, la carne y la sangre de la película, y lo que aparece en cada

---

<sup>268</sup> Flaherty, Robert. *La función del documental*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, p. 153.

imagen, solo sus vestidos”<sup>269</sup>.

Por otro lado, a finales de los años cincuenta, un grupo de cineastas, también insatisfechos con los modelos narrativos y sacando provecho de los ligeros equipos de 16 mm. recién aparecidos que les permitían una toma más directa y espontánea de imágenes, se propusieron abrir otro camino para el documental y dejar que la realidad hablara por sí misma sin hacer un trabajo de planificación previa. Para Jean Rouch, uno de sus representantes, las imágenes

“se imponen repentinamente en las carreteras o en los ríos africanos, se construyen en este extraño contacto con los paisajes o los climas, en los que el viajero solitario descubre lo que buscaba con tanta insistencia, el diálogo consigo mismo, con sus sueños, la facultad de ‘distancia íntima’ con el mundo y los hombres, esa facultad que tan bien conocen los antropólogos y los poetas [...], pero siempre con la condición de no fijar nunca los límites del juego cuya única regla es filmar cuando los demás y tú mismo tenéis realmente ganas de hacerlo”<sup>270</sup>.

A esta corriente se la denominó *cinéma vérité*. Es la que ataca Herzog tan duramente, pero a la que le debe, junto a la heterodoxia traída por las nuevas olas y el cine moderno, su manera de abordar la puesta en escena de sus paisajes.

En el caso de Herzog la puesta en escena va dirigida a crear paisajes acordes al concepto de imagen-tiempo acuñado por Deleuze (p. 57), es decir, paisajes que hacen sentir y son pensamiento, a diferencia de los paisajes del cine clásico que atendían principalmente a describir el lugar en el que acontecía la historia. En este sentido,

---

<sup>269</sup> Aumont, Jaques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, p. 25.

<sup>270</sup> Rouch, Jean, *¿El cine del futuro?*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifestos del cine*, p. 156.



creemos que le han influido las prácticas experimentales que tienen que ver con cuestiones de duración y manipulación técnica de la imagen, con recursos oníricos y con la tradición de los diarios y “cuadernos de notas” filmados.

### **- La duración**

Andy Warhol (1928-87) comprendió y aplicó la “duración” como fundamento de sus películas. A Warhol se le ocurrió la idea de *Sleep* (1963), una película sobre un hombre dormido de ocho horas de duración, antes incluso de comprar su primera cámara de cine Bolex, mientras observaba cómo dormía su amante, el poeta John Giorno<sup>271</sup>. Así, empezó a filmarlo en las noches de julio de 1963 hasta completar una película de cinco horas y media, extensión que Warhol consiguió empalmando copias de múltiples rollos de cuatro minutos de duración, rodadas de un modo intermitente. Posteriormente descartó gran parte del metraje con la ayuda de una joven que cortó todos los fotogramas que mostraban imágenes movidas, hasta conseguir un montaje que simulaba una filmación en tiempo real, efecto que “perfeccionó” al ralentizar el movimiento mediante una velocidad de proyección menor. Realmente parecía una película rodada en continuidad a lo largo de una noche y pocos se percataron del ejercicio de reconstrucción e ilusionismo.

Hizo lo mismo con el edificio del Empire State, que filmó desde las ocho de la tarde hasta las tres de la madrugada. Las seis horas y media de filmación se convirtieron en ocho en el montaje final. Eso es *Empire* (1964). No obstante, lo interesante no es la

---

<sup>271</sup> Guardiola, Juan (ed.) *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*, p. 19.

larguísima duración, sino el uso de la duración como espacio que construye sentido. Hay determinadas ideas, sensaciones, determinados contenidos que se estructuran en el tiempo, y de lo que trata realmente una escena o película en su totalidad solo puede ser desvelado por la duración.

Esto también se puede aplicar al pensamiento:

“Uno de los malentendidos esenciales respecto al arte y al pensamiento ha sido la creencia de que el pensamiento es lo opuesto a la actividad estética, lo opuesto al arte. Esa idea, concretamente, no tiene sentido en el cine, que consiste en imágenes, imágenes, imágenes. En cambio, los científicos modernos nos dicen que los pensamientos están gobernados por los mismos procesos estructurales que rigen el arte; en otras palabras, por la velocidad, el ritmo, la duración; las duraciones y repeticiones de pensamientos, sensaciones y acciones. Gran parte de los escritos místicos y filosóficos nos atraen no por sus ideas, sino por su ritmo y su velocidad, por las estructuras de los pensamientos, las estructuras meditativas y contemplativas de esos escritos. Los significados literales tienen una importancia secundaria”<sup>272</sup>.

Para penetrar en los paisajes o que ellos penetren en el espectador Herzog trabaja con la duración, con la persistencia y reiteración de su presencia en la pantalla. Se trata de la misma idea que ya adelantamos al hablar del tempo de sus películas (p. 140).

---

<sup>272</sup> Mekas, Jonas, *Apuntes tras un repaso a las películas de Warhol*, incluido en Guardiola, Juan (ed.) *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*, p. 309.

## - La manipulación técnica de la imagen

Ahora el abanico de elecciones técnicas en función de la puesta en escena es muy amplio, pero los cineastas no contaron con ellas desde el principio; tuvieron que ir apareciendo con los años. Por ejemplo, en las primeras películas en blanco y negro, cuando todavía no se había desarrollado el color, el grado de sensibilidad de la película (ortocromática, pancromática) resultaba fundamental para destacar las cualidades del paisaje. Adams Sitney señala en su texto *Landscape in the Cinema: the Rhythms of the World and the Camera* que el director Robert Flaherty empleó distintos tipos de película en dos de sus realizaciones más conocidas. En *Nanook, el esquimal* utilizó película ortocromática, la más usual en aquella época, por ser más eficaz para reproducir los contrastes violentos de blancos y negros propios del Ártico. En cambio, en *Moana* (1926), tras fracasar en el intento de utilizar el color, optó por la pancromática, con mayor capacidad de trasladar la variedad de los colores del Pacífico a una amplia gama de grises<sup>273</sup>.

El color se estrenó con las películas de Victor Fleming *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*, ambas de 1939. Con él, las posibilidades de mostrar las características de los paisajes se enriquecieron. Aunque es cierto que al principio los resultados fueron un tanto artificiosos, pues los colores aparecían muy intensificados bien por cuestiones técnicas o por una intención expresa del director, poco a poco los colores se fueron matizando y se impusieron al blanco y negro.

También se ensayaron nuevos formatos de proyección en la década de los cincuenta, cuando la industria cinematográfica quiso competir con la recién aparecida

---

<sup>273</sup> Adams Sitney, P., *Landscape in the Cinema: the Rhythms of the World and the Camera*, incluido en Kemal, Salim y Gaskell, Ivan (eds.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, p. 120.

televisión. Hasta entonces el estándar era 4:3, pero este varió con la aparición del Cinemascope, VistaVision, Todd-AO, o Cinerama, utilizados para magnificar la imagen. David Lean (1908-91) utilizó el cinemascope en películas como *Lawrence de Arabia* (1962) y *Doctor Zhivago* (1965), y representó esas grandes epopeyas en grandiosos y extensos paisajes.

El avance de la tecnología y de los conocimientos sobre las posibilidades del celuloide proporcionaba a los cineastas herramientas y técnicas que les permitían crear efectos que influyeran en la percepción de la imagen. Aparecieron lentes deformantes y el zoom, con los que podían dotar a las imágenes de cualidades cubistas - variando la profundidad de campo se llega a “aplastar” los elementos en un continuo de espacio y materia, como lo que buscaba Cèzanne -, expresionistas, psicodélicas y abstractas. Cada vez más cineastas trataban las imágenes filmadas o el mismo celuloide transparente a base de rayado, coloreado y quemado. Otros experimentaban con la relación entre la velocidad de filmación y la velocidad de proyección, y modificaban la representación del movimiento y su duración, a través de efectos de cámara lenta o cámara rápida, recreando el paso del día a la noche o la construcción de un edificio en cuestión de segundos. Y otros proponían la pantalla partida. En un elocuente texto, Stan Brakhage (1933-2003), al que Herzog reconoce como una influencia estética<sup>274</sup>, exalta estos recursos frente a la técnica y estilo de la “vieja escuela”:

"Escupiéndolo deliberadamente sobre las lentes, o quebrando su enfoque, se pueden alcanzar las primeras etapas del impresionismo. Se puede hacer que esa *prima donna* sea más pesada en su transmisión del movimiento de imágenes, acelerando el motor, o se puede escindir el movimiento, en una forma que se acerca a una inspiración más directa en la percepción humana, disminuyendo el movimiento al registrar la imagen. Se puede sostener la cámara

---

<sup>274</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 107.

en mano y heredar así mundos espaciales. Se puede dar a la película una mayor o menor exposición. Se pueden usar todos los filtros del mundo, la niebla, la lluvia, luces desequilibradas, tubos de neón con neuróticas temperaturas de color, cristales que nunca fueron pensados para una cámara, o incluso un cristal que sí lo fue, pero al que se utiliza en forma distinta de la especificada; o se puede fotografiar una hora después del amanecer o una hora antes del crepúsculo, esas maravillosas horas prohibidas a cuyo respecto los laboratorios nada garantizan, o se puede trabajar de noche con una película indicada especialmente para la luz diurna, o viceversa. Y uno se puede convertir en Viceversa, en el prestidigitador supremo, con sombreros llenos de todos esos conejos que se reproducen locamente. Se puede, con un coraje increíble, convertirse en Méliès, ese hombre maravilloso que llegó a dar al ‘arte del cine’ sus inicios en la magia”<sup>275</sup>.

En varias películas de Herzog vemos las nubes “correr” entre las montañas o por los bosques. Por ejemplo, en la primera secuencia de *Corazón de cristal*, hay un momento en que las nubes fluyen como un río vaporoso por encima de las montañas (II. 111-113), justo antes de que el profeta Hias empiece a relatar su visión del fin del mundo. Son imágenes que se tomaron a lo largo de doce días, fotograma a fotograma, apretando el obturador cada ocho o diez segundos y variando la apertura en función de la luz<sup>276</sup>. A pesar de que este tipo de imágenes ya se han utilizado hasta la saciedad, y en cierta manera han perdido la capacidad de impresionarnos, en sus películas conservan cierto poder de evocación y misterio que realza las cualidades míticas de sus historias.

También le gusta usar el teleobjetivo, efectos de desenfoque que transmitan cierta intemporalidad (II. 114, *El enigma de Gaspar Hauser*) o filmar imágenes proyectadas sobre una pantalla para transmitir paisajes visionarios (II. 115, *Corazón de*

---

<sup>275</sup> Citado en Mekas; Jonas, *New American Cinema*, incluido en Romaguera Ramio, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, p. 285.

<sup>276</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*..

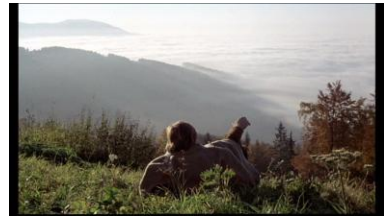
*crystal*) u oníricos (II. 116, *El enigma de Gaspar Hauser*). En este último caso, además desincronizó la cámara y el proyector para crear el efecto *flicker*.



II. 111.



II. 112.



II. 113.



II. 114.



II. 115.



II. 116.

### - Los recursos oníricos

El Surrealismo encuentra en el cine un medio único para desplegar su interés por lo inconsciente, lo onírico y los extraños mecanismos del pensamiento. Aunque George Méliès (1888-1923) ya realiza películas con el sueño como tema (*El sueño del maestro de música*, 1902), son los surrealistas los que realizan una prolífica producción preferentemente antinarrativa, anticausal y antirracional. Las imágenes que utilizan son portadoras de significado y están cargadas de erotismo y humor negro, incluso crean películas entre varios artistas con el método del “cadáver exquisito”.

En los años sesenta el interés derivó a los estados alterados de la conciencia que los cineastas conocían por la experimentación con drogas psicodélicas. Creaban sus

imágenes delirantes a partir del tratamiento de los colores y de la distorsión de la imagen y del sonido. En este campo de ensoñación y alucinación, los paisajes o bien se cargaban de simbología o bien eran materia manipulable.

Ya hemos indicado el gusto de Herzog por los sueños, visiones y delirios (p. 140) y la presencia recurrente de paisajes asociados a ellos.

### **- Diarios y “cuadernos de notas” filmados**

“[Los cineastas que aparecen a la mitad del siglo XX en Estados Unidos] cantan libre y hermosamente al mundo físico, a su textura, sus colores, sus movimientos, o hablan con pequeños estallidos de recuerdos, de reflexiones, de meditaciones. A diferencia de los primeros films de vanguardia, éstos no están afligidos por la mitología o el simbolismo, sea griego o freudiano: su sentido es más inmediato, más visual, sugestivo. Estilística y formalmente, su obra representa la creación más alta y pura que se haya conseguido en el cine poético”<sup>277</sup>.

Con estas palabras Jonas Mekas (1922) hace propaganda - como él mismo califica a su labor de divulgador del cine experimental - de un nuevo movimiento antiacadémico, pero congruente con el periodo que les ha tocado vivir y en el que tienen que desarrollar su obra: un tiempo atribulado en el que los artistas buscan un espacio para que reposen los sentimientos y ansiedades. Este espacio que tradicionalmente se encontraba en un cuaderno de notas o en un diario, lo trasladan al cine; para tomar

---

<sup>277</sup> Mekas; Jonas, *New American Cinema*, incluido en Romaguera i Ramió, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifestos del cine*, p. 286.

apuntes utilizan la cámara. Así aparecen piezas de carácter personal y forma poética como las obras del mismo Mekas. En este tipo de obras destaca la aparición del paisaje asociado a una vida o al instante de una vida que se considera memorable.

*Fata Morgana* puede considerarse el diario de un viaje por el desierto y muchas de las visiones de Hias en *Corazón de cristal* provienen de los “apuntes filmicos” que Herzog tomó de los paisajes que encontró en un viaje por los principales parques nacionales de Estados Unidos. En este sentido podríamos volver a la idea de “filmar cuando uno tiene ganas de hacerlo” que hemos apuntado de Rouch y que guarda relación con todas esas imágenes que surgen en los rodajes, porque aparece algún animal o fenómeno climático inesperado y que se convierte en un apunte fílmico que encontrará su lugar en alguna película. De hecho hay imágenes que fueron apuntes y que aparecen repetidas en diferentes películas.

Herzog usa también material filmado o grabado por otros que podrían considerarse diarios o “cuadernos de notas” filmicos: las imágenes de archivo de una misión espacial de la NASA que recogen el espacio exterior y las actividades diarias de la tripulación rodadas por los propios astronautas en 16 mm. e incluidas en *The Wild Blue Yonder (La salvaje y azul lejanía)*; las imágenes submarinas tomadas por Henry Kaiser, el productor de la banda sonora de *Grizzly Man*, en una expedición al mar Ross, situado en la Antártida incluidas también en *The Wild Blue Yonder (La salvaje y azul lejanía)* y en *Encuentros en el fin del mundo*; los vídeos grabados por el propio Timothy Treadwell en la Reserva Natural de Katmai en Alaska, hábitat de los osos por cuya conservación luchó a lo largo de trece años, incluidos en *Grizzly Man*; las imágenes de un viaje a Birmania rodadas en 16 mm. por su hermano Lucki cuando tenía diecinueve años para el sueño de Gapsar Hauser; o las imágenes del *making of* de sus películas como crónica de sus rodajes en la selva, etc.



### III.7. El *Land Art* y los últimos paisajes

En el siglo XX, la voluntad de alterar el territorio con un sentido artístico se desarrolla a través de lo que se denomina *Land Art*, que ha pasado a ser la *artealización* de la naturaleza *in situ* contemporánea, y que difiere de la idea de jardín o parque. Nace en los años sesenta en EE.UU. y su principal técnica es la de la instalación artística. En algunos casos se trata de un cruce entre arquitectura y escultura, en otros, de híbridos entre la escultura y el paisajismo, y en otros, de modalidades artísticas cercanas al *happening* o al *arte povera*. Pero como dice Christo respecto a la obra *Running Fence* (Il. 117) que realizó junto a Jeanne-Claude entre 1972 y 1976 - y que consistía en una valla de tela de cuarenta kilómetros colocada atravesando el norte de California -, el objeto que ellos crean - la valla (*fence*) en este caso -, “no es la obra de arte en sí misma, sino que es la unidad de la valla, los montes, los valles, las casas, etc, en su totalidad lo que se convierte en obra de arte”<sup>278</sup>.

Muchas obras de *Land Art* son mutables o efímeras, y de ellas solo queda documentación fotográfica o audiovisual, como en el caso de la obra citada. Puede decirse que es una corriente que surge como respuesta ante la comercialización del objeto artístico tradicional y que cada vez tiene un papel más relevante en el espacio público contemporáneo. No obstante, el cine es en muchos casos la documentación de tantas otras obras de *Land Art* que sin embargo han pasado desapercibidas para muchos estudiosos del paisaje. En el caso de Herzog, muy en relación con la idea de cine performativo del que hemos hablado, varias de sus películas pueden verse como el testimonio de obras de *Land Art* inconscientes al modo en que lo describe Christo. Por ejemplo, en la escena de *Cobra Verde* en la que se transmite un mensaje a través de una

---

<sup>278</sup> Entrevista a Christo en el documental *The Running Fence Revisited*, de Wolfram Hissen (2010).

larga fila de cientos de hombres con banderas blancas (Il. 118), es la unidad de la playa, el mar, y la fila de hombres agitando las banderas, en su totalidad, lo que se convierte en paisaje efímero.



Il. 117. *Running Fence*, de Christo y Jeanne-Claude (1972-1976). Norte de California, EE.UU. (Efímero).



Il. 118. *Cobra Verde*



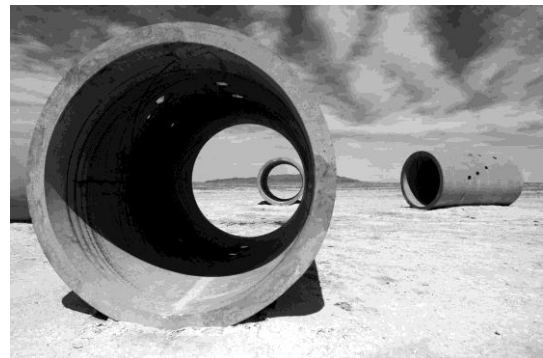
Il. 119. *Fitzcarraldo*



Il. 120. *Donde sueñan las hormigas verdes*



Il. 121. *Desert Cross*, de Walter de Maria (1969). Nevada, EE.UU. (Efímero).



Il. 122. *Sun Tunnels*, de Nancy Holt (1973-1976). Utah, EE.UU.

También podríamos aplicar el concepto de *Land Art* a las escenas en que se transporta el barco a través de la montaña de *Fitzcarraldo* (Il. 119) o al *Land Art* inadvertido de proyectos como el de las minas de ópalo del que hay en el sur de

Australia y que aparecen en *Donde sueñan las hormigas verdes* (Il. 120). Este último ejemplo en concreto, puede remitirnos a la predilección por los grandes espacios, preferentemente desérticos, de los *Land Artists* americanos (Il. 121 y 122) y a su voluntad de dejar signos en la naturaleza y extender el alcance de la expresión artística y del paisaje.

Alain Roger se pregunta incluso si en lugar de paisaje, *landscape*, “no hubiera sido más apropiado hablar de *landart* (en una sola palabra), remarcando así el origen y la dimensión artísticas de todos los paisajes (o ‘paisartes’), en tanto que países *artealizados*, *in situ* o *in visu*”<sup>279</sup>.

En los últimos tiempos la relación entre paisaje y medio ambiente es un asunto muy controvertido. Podemos confirmar que hemos deteriorado, si no destruido, nuestros paisajes tradicionales reduciéndolos a su condición de país por nuestras agresiones y nuestra desidia. A pesar de algunas iniciativas responsables, cada vez está menos asegurada la conservación del territorio rural por parte de los agricultores con la extensión de los eriales como horizonte. Esto mismo ocurre con nuestras ciudades y sobre todo con sus inmediaciones, zonas industriales saturadas de paneles publicitarios, barrios deteriorados o extrarradios convertidos en parajes fantasmagóricos por la burbuja inmobiliaria.

Se considera evidente que el paisaje forma parte del medio ambiente, que es uno de sus aspectos y que por ello debe ser protegido. No obstante, este planteamiento, según lo que hemos venido analizando, resulta ambiguo. Se han transferido al paisaje valores ecológicos que son de la naturaleza, pero que no le pertenecen. Por supuesto que hay que proteger ecosistemas, pero el paisaje es de origen “cultural”, nos lo hemos inventado los seres humanos y su apreciación ha ido cambiando a lo largo del tiempo.

---

<sup>279</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, pág. 53.

Por ello, surgen unas cuestiones difíciles de responder: ¿Qué tipo de paisaje hay que preservar?

Hace un siglo Proust descubrió el paisaje “en coche”; no hace tanto, Murray Schafer y Jean-François Augoyard empezaron a crear sus “paisajes sonoros” y Natalie Poirer sorprendió con sus “paisajes olfativos”. Imaginemos entonces tantos otros registros insospechados.



## IV. ANÁLISIS DE AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

### IV.1. Inventario

Primero se ha realizado un *découpage*, es decir, una descripción de la película basada en los dos tipos de unidades básicas (plano y secuencia) y recogiendo la siguiente información: número de secuencia, número de plano, duración del plano, escala del plano, presentación de personajes, movimientos de personajes y elementos (entradas y salidas de cuadro, movimientos dentro de cuadro), movimiento de cámara e indicaciones sobre la banda sonora (diálogos, voz en *off*, efectos sonoros, música dietética y extradiegética). Este *découpage* se encuentra descrito en el volumen segundo con los anexos con el título de “*Aguirre, la cólera de Dios* plano a plano. Descripción”. También se realiza una captura de cada uno de los planos descritos y se han colocado sucesivamente en el capítulo “*Aguirre, la cólera de Dios* plano a plano. Capturas” que se incluye también en el volumen segundo con los anexos. A continuación se ha segmentado en secuencias obviando los detalles técnicos no relevantes y con especial atención a la descripción del paisaje. A partir de esta segmentación (que se incluye al final de este bloque con el título “*Aguirre, descripción secuencia por secuencia*”) se ha llevado a cabo este inventario en el que se detallan los aspectos narrativos y de puesta en escena que evidencian el fenómeno autoral expuesto en el primer bloque.

Se recomienda tener dichos anexos a mano para acceder las imágenes de la película mientras se lee el texto principal.

#### **IV.1.1. Resumen**

A finales de 1560, bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro, parte desde la altiplanicie peruana una gran expedición de cientos de personas en búsqueda de las tierras desconocidas de El Dorado, que se creían ubicadas en las intransitables fuentes del Amazonas.

Ante la dificultad de avanzar por la frondosa selva, Pizarro decide enviar a cuarenta hombres en tres balsas por el río para explorar el terreno y procurarse información sobre la situación exacta de El Dorado. Nombra a Pedro de Ursúa comandante de dicha expedición de reconocimiento, y a Lope de Aguirre segundo en el mando. Les acompañan el noble don Fernando de Guzmán y Fray Gaspar de Carvajal. En el camino encuentran rápidos, que cada vez se van volviendo más peligrosos, y pierden una de las balsas y a los que viajan en ella. Posteriormente, mientras duermen en la orilla, la crecida del río se lleva las dos balsas restantes. Ante estas circunstancias, Ursúa ordena a sus hombres que vuelvan con el grupo principal, pero Aguirre se empeña en continuar y se rebela contra él. Ursúa recibe un disparo de un secuaz de Aguirre y acaba malherido. A continuación Aguirre anuncia que ejecutará al que no esté de su parte y redacta una carta que manifiesta que la expedición se independiza del gobierno del rey Felipe II de Castilla y que proclama a don Fernando de Guzmán Emperador de El Dorado. Aguirre pasa a convertirse en el comandante de la expedición y a Ursúa le declaran culpable de traición, pero salva su vida porque don Fernando se muestra misericordioso.

Los hombres construyen unas nuevas balsas para avanzar por el río y continúan el viaje, pero este se va volviendo cada día más penoso: apenas encuentran comida y son atacados en numerosas ocasiones por los indios que les lanzan flechas envenenadas

desde la selva, con la consecuente causa de bajas. Como don Fernando se muestra débil y caprichoso, Aguirre ordena que le asesinen. Tras su muerte, el destino de Ursúa queda sellado y a la mañana siguiente lo ahorcan. Aguirre queda al mando y tras ejecutar a un soldado que pretendía volver con Pizarro, anuncia que no debe haber más traidor que él. La situación se vuelve espantosa, pues los hombres que no mueren a causa de las flechas envenenadas tienen fiebre y sufren alucinaciones. Un último ataque de los indios acaba con todos, salvo con Aguirre. El sol brilla intensamente en el cielo y la balsa de Aguirre, con él como único superviviente y rodeado de pequeños monos, gira sobre sí misma sin avanzar en medio del río.

#### **IV.1.2. La historia**

##### **- Las fuentes**

Herzog siempre cuenta que el origen de la película fue casual<sup>280</sup>: un día se puso a husmear en la biblioteca de un amigo mientras este hablaba por teléfono, se topó con un libro para niños sobre aventureros y conquistadores, lo abrió y leyó media página dedicada a Lope de Aguirre, del que nunca había oído hablar. Las pocas líneas del texto contaban la historia de un conquistador español que participó en una expedición en busca de El Dorado, que se hacía llamar “la cólera de Dios” y que inició una revuelta que le llevó a convertirse en líder de la expedición y a declarar destronado al Rey de

---

<sup>280</sup> Herzog relata en numerosas entrevistas la misma versión de cómo conoció la historia de Lope de Aguirre y su apreciación de la documentación histórica y literaria que encontró sobre el personaje y la expedición.



España. El breve relato también mencionaba que descendió todo el Amazonas y que llegó al Atlántico prácticamente muerto de hambre. Herzog se quedó fascinado con la historia y buscó más información acerca del personaje histórico, pero descubrió que se conoce muy poco de su vida anterior a esta “aventura”. Leyó todos los documentos que encontró sobre la expedición y la revuelta, pero no quiso basar el guion en las crónicas de los historiadores, porque el discurso que articulaban sobre la conquista tenía un acusado sesgo historiográfico; ni tampoco en las “relaciones” que se escribieron en la época porque le parecía que se referían a los hechos de manera legendaria y que eran poco fiables. También descartó las novelas<sup>281</sup>. Sin embargo, encontró una traducción de la carta original que Aguirre envió a Felipe II y en la que le recrimina su ingratitud ante los servicios que ha prestado en las Indias, le explica su versión de los hechos trágicos de la expedición y le declara destronado. Esta carta<sup>282</sup>, en la que se despide como “rebelde hasta la muerte” y que firma como “Lope de Aguirre el Peregrino”, despertó el interés de Herzog por su lenguaje, su tono desafiante y su absoluto delirio y, según cuenta, fue su principal fuente para crear el personaje y la historia.

La verdadera historia podría resumirse de la siguiente manera: en 1560 una expedición de más de seiscientas personas capitaneada por Pedro de Ursúa parte de Santa Cruz de Sapos (Alto Amazonas) con el objetivo de encontrar y tomar posesión de las tierras de Omagua y El Dorado. Apenas comenzado el descenso por la selva amazónica, la realidad cotidiana se vuelve insoportable debido al hambre, la humedad y el calor asfixiantes, las plagas de mosquitos, la podredumbre y descomposición de

---

<sup>281</sup> Cuando Herzog descubre la historia de Lope de Aguirre ya se habían publicado las siguientes novelas: *Los marañones*, de Ciro Bayo (1913); *El camino de El Dorado*, de Arturo Uslar Pietri (1947); y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de Ramón J. Sender (1964). Gonzalo Torrente Ballester había publicado un texto teatral: *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas* (1941). Posteriormente aparecerían las novelas *Daimón*, de Abel Posse (1978), *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, de Miguel Otero Silva (1979) y *Adiós a las Amazonas*, de Ángela Reyes (2004). Y José Sanchís Sinisterra escribiría el texto teatral *Lope de Aguirre, traidor* (1992).

<sup>282</sup> El texto íntegro de la *Carta de Lope de Aguirre a Felipe II* se encuentra como anexo en el segundo volumen de este trabajo de investigación.

víveres, ropas y armaduras y la brutalidad de las relaciones personales. Por ello, Lope de Aguirre y sus hombres se rebelan, matan a Ursúa y a su segundo, el teniente general Juan de Vargas, reniegan de la Corona Española y eligen a don Fernando de Guzmán, un noble que acompañaba la expedición, como su Príncipe del Perú. El viaje prosigue y Aguirre procede con una crueldad despiadada: todo hombre bajo sospecha de traición o amotinamiento es ejecutado sin vacilación. Entre los asesinados está también don Fernando, cuya muerte convierte a Aguirre, directamente, en gobernante absoluto.

La expedición continúa por el río Marañón y sigue el curso del Amazonas hasta llegar a su desembocadura (durante mucho tiempo dominaba la teoría de que desembocó por el Orinoco, pero se descartó en 1927<sup>283</sup>), y desde allí navega hasta la isla Margarita (en la actual Venezuela), donde Aguirre ejecuta a varias personas más. Un mes después abandona la isla y se dirige a tierra firme. Desembarca en Burburata, donde también ejecuta a varias personas, se desplaza a Nueva Valencia, donde continúa las ejecuciones, y de allí a Barquisimeto, donde los supervivientes son derrotados por las fuerzas del Rey, que capturan a Aguirre y le abren un proceso. El nuevo gobernador de Venezuela, Alonso Bernáldez de Quirós, hace una invitación pública para aquellas personas interesadas en testificar a favor del rebelde, pero nadie se presenta: Aguirre es sentenciado a muerte y su nombre queda asociado a partir de entonces a la traición soberana. Antes de su ejecución acuchilla a su hija para librarla del destino al que la condena ser hija de un traidor. Tras su ejecución, el cuerpo de Aguirre fue descuartizado y sus miembros se enviaron a diferentes puntos geográficos para ser exhibidos públicamente, con el objeto de prevenir futuros actos de deslealtad y rebelión.

---

<sup>283</sup> En 1927 Emiliano Jos publica *La expedición de Ursúa al Dorado y la Rebelión de Lope de Aguirre según los documentos del Archivo de Indias y varios manuscritos inéditos*, la primera recopilación y estudio de todos los documentos vinculados a dicha expedición, donde argumenta que esta atrevesó todo el Amazonas en oposición a la teoría generalizada de que se habían desviado hacia el Norte por equivocación y navegado por el Orinoco hasta el mar.

El balance de la expedición es desastroso, ya que no alcanzó sus objetivos iniciales (los reinos de Omagua y El Dorado no se descubrieron); más de cien miembros de la expedición fueron brutalmente asesinados, bien por Aguirre o por orden suya; y tampoco tuvo éxito la sublevación que trocaba la localización de las tierras míticas por un proyecto de reconquista y emancipación del reino del Perú.

Esta versión es una reconstrucción muy resumida a partir de la última recopilación de todas las crónicas, testimonios y cartas escritas en la época, publicada en 2010 a cargo de Beatriz Pastor y Sergio Callau bajo el título de *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*<sup>284</sup>. En esta edición se comprueba que solo han llegado hasta hoy diecisiete textos históricos testimoniales, que ocupan casi cuatrocientas páginas y que se limitan a las tres cartas escritas por el propio Aguirre tras haber llegado al océano Atlántico, las siete relaciones de varios hombres que participaron en la trágica expedición y otros siete documentos de diversa condición: *Carta de Lope de Aguirre al provincial Montesinos*; *Carta de Lope de Aguirre a Pablo Collado, gobernador de Venezuela*; *Carta de Lope de Aguirre a Felipe II*; *Relación de Pedro de Monguía*; *Relación de Gonzalo de Zúñiga*; *Relación de Francisco Vázquez*; *Carta-relación de Juan Vargas-Zapata*; *Relación del capitán Altamirano*; *Relación anónima*; *Relación de Custodio Hernández*; *Carta de Collado, Gobernador de Venezuela, a Gutierre de la Peña*; *Proclamación de don Hernando de Guzmán como Príncipe del Perú*; *Declaraciones de los compañeros del padre provincial Montesinos en la Audiencia de Santo Domingo*; *Declaraciones de Cristóbal Gil y Diego Hernández en la audiencia de Santo Domingo*; *Sentencia del juez Bernáldez*; *Perdón de la audiencia a los marañones* y *Cédula de Felipe II*.

Al leer estos textos, que coinciden en los hechos fundamentales, no debemos

---

<sup>284</sup> *Marañones* es el nombre que tomaron los expedicionarios de este viaje, porque partieron del río Marañón, uno de los principales afluentes del Amazonas.

perder de vista las circunstancias específicas en las que se escribieron. Por ejemplo, todas las relaciones comparten un objetivo común: sus autores están implicados en los hechos sangrientos de la rebelión de Aguirre y los escriben para demostrar su inocencia, neutralizar posibles complicidades y vacilaciones y reafirmar la lealtad inquebrantable al rey y sus representantes. “No es sorprendente, por lo tanto, que carguen las tintas en la caracterización de un régimen de terror que los exima de responsabilidad”<sup>285</sup>. Por ello, en estos textos predominan las descalificaciones hacia Aguirre - loco, cruel, “siempre inquieto, bullicioso, amigo de revueltas y motines” según la *Relación de Francisco Vázquez* - y se le señala como creador de una realidad caótica y alucinada cuyo horizonte era la destrucción de todos y de todo. Frente a estos testimonios, la voz de Aguirre se defiende desde sus cartas: consciente de que han llegado noticias de la rebelión y los asesinatos que ha ordenado, expone su visión de los hechos y saca a la luz una lógica alternativa. Aguirre justifica sus actos con un discurso en el que él y sus compañeros aparecen representados como víctimas de la codicia de los burócratas y frailes del gobierno colonial. Explica por qué se rebela contra una sociedad que lo ha marginado, privándolo de recompensas y reduciéndolo a la pobreza, pero que, sobre todo, le ha “usurpado y robado [...] fama, vida y honra”<sup>286</sup>. Para él, su rebelión es ante todo una cuestión de honor y un plante ante la descomposición del orden y la traición del rey a los valores sagrados que debería representar:

“Bien creo, excelentísimo Rey y señor, que para mi y mis compañeros no has sido tal, sino cruel e ingrato a tan buenos servicios como has recibido de nosotros [...] pues estando tu padre y tú en los reinos de Castilla sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos a costa de su sangre y hacienda tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes. Y mira, Rey y

---

<sup>285</sup> Pastor, Beatriz y Callau, Sergio (eds.), *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, p. 30.

<sup>286</sup> El texto íntegro de la *Carta de Lope de Aguirre a Felipe II* se encuentra como anexo en el segundo volumen de este trabajo de investigación.

señor, que no puedes llevar con título de rey justo ningún interés destas partes donde no aventuraste nada, sin que primero los que en esta tierra han trabajado y sudado sean gratificados. Por cierto lo tengo que van pocos reyes al infierno: porque son pocos, que si muchos fuédeses, ninguno podría ir al cielo porque creo que allá seríades peores que Luzbel, según tenéis ambición y hambre de hartaros de sangre humana [...] Especialmente es tan grande la disolución de los frailes en estas partes, cierto conviene que venga sobrellos la tu ira y castigo, porque ya no hay ninguno que presuma de menos de gobernador. Mira, mira Rey, no les creas lo que te dicen, porque las lágrimas que allá echan en tu real presencia son por venir acá a mandar [...] enemigos de pobres, incaritativos, ambiciosos, glotones, soberbios de manera que, por mínimo que sea un fraile, pretende mandar y gobernar estas tierras [...] si esta disolución de estos frailes no se quita de aquí, no faltaran escándalos [...] tus oidores tiene cada uno cuatro mill pesos de salario cada un año y ocho mill de gastos, y al cabo de tres años, cada uno tiene sesenta mill pesos ahorrados y heredamientos y posesiones. Y con todo esto [...] quieren, donde quiera que los topemos, nos hinquemos de rodillas y los adoremos como a Nabucodonosor, cosa, cierto, insufrible [...] nunca fíes en estos letrados tu real conciencia, porque cumple a tu real persona descuidarse con estos que les va todo el tiempo en casar hijos e hijas, y no entienden en otra cosa. Es refrán entre ellos, y muy común: ‘a tuerto o a derecho, la casa hasta el techo’.<sup>287</sup>

Aguirre señala la fractura en la legitimidad del poder y a continuación detalla sus crímenes:

“[Don Pedro de Ursúa] fue este mal gobernador tan perverso, ambicioso, miserable, que no lo podíamos sufrir, y así, por ser imposible relatar sus maldades, y por tenerme por parte en mi caso como me ternás, excelente Rey y señor, no diré mas, excelente Rey y señor, de que le matamos, cierto, muerte bien breve. Y luego a un mancebo, caballero de Sevilla, que se nombraba D. Fernando de Guzmán, le alzamos por nuestro rey y le juramos por tal, como

---

<sup>287</sup> Ibíd.

tu real persona verá por las firmas de todos los que en ello nos hallamos, que quedan en la isla Margarita destas Indias. Y a mí me nombraron por su maestre de campo, y porque no consentí en sus insultos y maldades me quisieron matar y yo maté al nuevo rey, y al capitán de su guardia, y teniente general, y cuatro capitanes, y su mayordomo, y su capellán, clérigo de misa, y una mujer de la liga contra mí, y a un comendador de Rodas, y a un almirante, y a dos alférez, y otros cinco o seis aliados suyos. Y con intención de llevar la guerra adelante o morir en ella, por las muchas crueldades que tus ministros usan con nosotros, y nombré de nuevo capitanes y sargento mayor, y me quisieron matar, y los ahorqué a todos”<sup>288</sup>.

Una vez conocidos los pormenores de la expedición y con esta carta como guía, Herzog dejó que la historia tomara forma en su cabeza a lo largo de seis meses, y cuando consiguió verla vívidamente escribió el guion en “dos días y medio” (sorprende una precisión tan exacta, pero es la versión que siempre ha repetido a lo largo de los años), la mayor parte mientras viajaba en autobús con su equipo de fútbol.

### **- La adaptación**

Herzog no escribió un guion al uso sino un texto en prosa con cierto tono poético (“En la selva las letras parecen un signo de esquizofrenia civilizada”<sup>289</sup>, “La oscura selva se muestra taciturna bajo la lluvia torrencial”, “El sol se hunde lentamente en las aguas calmas del río, que fluyen perezosamente, sin hacer ruido. Millones de mosquitos

---

<sup>288</sup> *Ibíd.*

<sup>289</sup> Herzog, Werner, *Screenplays*, p. 23.

bailan en la noche”<sup>290</sup>, etc.), sin diálogos y con apuntes sobre la psicología de los personajes e incluso la posición y movimientos de cámara. Se inicia, como un drama teatral, con la presentación y descripción de los personajes principales y se divide en cuarenta y cinco escenas encabezadas por un título descriptivo: “Avance a través de los Andes”, “Descenso por el valle del Urubamba”, “Gran reunión en el campamento”, “Día sofocante en el río”, etc. Se centra sobre todo en los tiempos muertos y la realidad cotidiana de la expedición, en aquello que no aparece en los documentos históricos, para llegar a transmitir las condiciones físicas y espirituales que circunscribían esta travesía de delirio y muerte. Podemos saberlo porque en 1977 lo publicó tal y como estaba antes de iniciarse el rodaje, sin incluir las muchas variaciones que lo hicieron evolucionar hasta la película final.

Este guion es el que se repartió al equipo, acompañado por sesenta páginas en blanco que se rellenarían sobre la marcha con los diálogos, los añadidos y los cambios. Esta manera de abordar los guiones, que ha sido la habitual a lo largo de su carrera, es consecuente con el hecho de que una parte importante de sus películas se escribe durante la *performance*-rodaje (una característica de la que se ha hablado de manera general en el bloque sobre las características de su obra - p. 127 - y que se abordará de manera específica más adelante).

Para contarnos su historia, Herzog funde dos expediciones históricas que recorrieron el Amazonas: la primera, en la que no participó Lope de Aguirre, pero sí Fray Gaspar de Carvajal, partió de Quito en 1540 y fue liderada por Gonzalo Pizarro (hermano de Francisco); la segunda, en la que sí participó Lope de Aguirre pero no estuvieron ni Gonzalo Pizarro ni Fray Gaspar de Carvajal, partió de Perú en 1560 y fue liderada por don Pedro de Ursúa.

---

<sup>290</sup> *Ibíd.*, p. 61.

En la expedición de la película participan los cuatro personajes y se correspondería con la segunda de las exploraciones históricas, ya que Herzog mantiene la misma fecha de esta. Podemos suponer que Herzog sumó a Pizarro para incluir un nombre que al público le resultara familiar, y a Fray Gaspar de Carvajal, que había escrito un diario del viaje anterior (*Relación del descubrimiento del río de las Amazonas por el capitán Francisco de Orellana*, 1542), para remarcar el papel de la Iglesia en la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Esa es la razón por la que Herzog inicia deliberadamente la película el día de Navidad y no en el mes de septiembre, cuando la expedición original emprendió el viaje. Por otro lado, Herzog sustituyó los bergantines, utilizados tanto en la expedición de 1540 como en la de 1560, por balsas para transmitir las precarias y frágiles condiciones en las que se emprendían estas exploraciones y para convertir a los expedicionarios en un blanco fácil de las emboscadas de los indios. No obstante, casi al final de la película la imagen de un bergantín colgado de un árbol hace una sutil referencia a la primera expedición, en la que participó el famoso explorador Francisco de Orellana. Aparece como ensoñación y vestigio de una primera aventura y al mismo tiempo como presagio de cómo acabará esta.

También el final difiere del histórico; en lugar de contar los hechos auténticos, que desembocaron en un final humillante para su protagonista, Herzog prefirió interrumpirlo y dotar a la expedición de un destino legendario. En principio, en el guion, la historia acababa cuando la balsa llegaba al mar a través de la desembocadura del río, con Aguirre como único superviviente. Sin embargo, en el rodaje y el montaje ese final evolucionó hacia uno aún más expresivo: la balsa, con Aguirre como único hombre en pie, queda varada a mitad de camino, atrapada en un río y una selva de los que no hay escapatoria. Su sino es “desaparecer sin dejar huella”, según nos introduce el prólogo de la película que, como las notas del diario de Fray Gaspar que hilvanan la narración,



tampoco aparecía en el guion y se introdujo en la fase de montaje.

El guion original planteaba un arranque diferente: una larga procesión de cerdos mareados avanzaría tambaleándose hacia la cámara y solo después de unos minutos siguiendo a esta fila de animales el público se daría cuenta de que formaban parte de una expedición de soldados españoles acompañados por cientos de indios<sup>291</sup>. Herzog había planeado rodar esta escena en un glaciar a poco más de cinco mil metros de altitud, pero tuvo que abandonar la idea porque muchos miembros del equipo sufrieron mal de altura. Sin embargo, el acontecimiento que obligó a replantear varias escenas del guion fue la subida del río entre cinco y seis metros de un día para otro, durante la segunda semana de rodaje. Todo se inundó, la localización desapareció y el río se llevó parte de los troncos y el material de las balsas. No podía rodar allí lo previsto, pero decidió incorporar esta nueva circunstancia a la historia (secuencia 16) y utilizarla para crear la primera situación de conflicto entre los miembros de la expedición que, tras quedarse sin balsas, no sabrían si continuar o volver al grupo de Pizarro. Se trata del conflicto en el que se rebelan contra Ursúa y le hieren.

Como en la historia real, en el guion Ursúa era ejecutado sin contemplaciones. Sin embargo, Herzog decide dejarle vivo, aunque malherido, casi hasta el final de la película. Estos cambios le permiten añadir el juicio a Ursúa, una farsa que saca a la luz la mezquindad y complicidad del resto de expedicionarios y la debilidad del recién nombrado emperador, don Fernando de Guzmán, que perdona la vida a Ursúa a pesar de que el jurado le condena a muerte. En el guion, tras la muerte de Ursúa, Inés de Atienza le dedicaba su atención y cuidados a un joven hidalgo, Juan de Arnalte, herido por los indios. Por su parte, Herzog fusiona en la película los personajes de Ursúa y Arnalte, y convierte a Inés en la voz de Ursúa, ya que él decide dejar de hablar cuando le hieren.

---

<sup>291</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

De esta manera el personaje femenino, que no pierde un ápice de dignidad y tiene más valor que ninguno para enfrentarse abiertamente a Aguirre, adquiere más peso. Ella representa el único indicio de sentido común, y con su comportamiento acentúa la enajenación del resto. En el guion como sucedió en la historia real, moría a manos de Aguirre, pero finalmente Herzog le concede a Inés el privilegio de no satisfacer la sed de revancha del rebelde y decidir su propio destino: se adentra sola y con determinación en la temible selva, pues prefiere sacrificarse a lo desconocido antes que permanecer entre los ignominiosos expedicionarios. Por otro lado, Aguirre tampoco cometerá el siniestro asesinato de su hija en la película, sino que esta perecerá tras ser alcanzada por una de las flechas que lanza el enemigo invisible desde la selva.

Además de la carta a Felipe II, Herzog utilizó como modelo para el personaje de Aguirre a un dictador africano, John Okello, que había organizado una rebelión en la isla de Zanzíbar en 1964. El Reino Unido había concedido la independencia a esta isla en 1963 a condición de que fuera gobernada por el Sultán y las autoridades árabes, pero un año después, Okello, de veintiocho años y origen ugandés, se levantó contra ellos en una breve y cruenta revolución. En un acto rimbombante se nombró a sí mismo mariscal, para acto seguido azuzar a las masas contra la población árabe, que sufrió todo tipo de atrocidades. Lanzaba discursos desmedidos a través de la radio y de los altavoces de una avioneta, con un tono hiperbólico más propio del Antiguo Testamento, según recoge el historiador Don Petterson<sup>292</sup>. Herzog los reprodujo en los monólogos de Aguirre, como por ejemplo el de la secuencia 41: “Cuando yo, Aguirre, quiero que los pájaros caigan muertos de los árboles, los pájaros caen muertos de los árboles. Yo soy la cólera de Dios, la tierra sobre la que camino me ve y tiembla”.

Herzog había conocido a John Okello durante el rodaje de *Los médicos*

---

<sup>292</sup> Petterson, Don, *Revolution in Zanzibar. An American's Cold War Tale*, p. 76

*voladores de África Oriental* e impresionado por su controvertida figura, durante un tiempo llegó a plantearse hacer una película sobre él. Por su parte Okello se empeñó en que Herzog tradujera y publicara sus libros, pero el contacto nunca se retomó y aquel desapareció en extrañas circunstancias en 1971. Herzog puso el nombre de Okello al personaje del esclavo negro de la película como recordatorio de su influencia.

Las licencias que se permite Herzog resultan verosímiles y aceptables. De hecho, cuando se estrenó la película, muchos dieron por sentado que los hechos habían ocurrido tal y como se cuentan. Cuando algunos historiadores le preguntaron de dónde había sacado cierta información, como que Fray Gaspar de Carvajal también formara parte de esta expedición, él contestó que lo había leído en un libro, pero que no recordaba el título<sup>293</sup>.

El historiador Thomas Holloway ensalza la reconstrucción de la película y cree que su conexión con la historia no se encuentra tanto en la fidelidad narrativa, sino en su verosimilitud material. Da mayor importancia a los detalles físicos que a los detalles históricos<sup>294</sup>. En una entrevista con Michel Ciment, Herzog refuerza esta idea y explica que la “sensación objetiva” de *Aguirre* “proviene de la vida expresada por los paisajes, la gente, el río, por su presencia física”<sup>295</sup>.

Por su parte, Gregory Waller establece otro tipo de relación entre la película y la historia:

“como Shakespeare, Herzog comienza con la crónica de los sucesos y personajes históricos, pero luego reconfigura y embellece estas crónicas históricas, ofrece respuestas y preguntas

---

<sup>293</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

<sup>294</sup> Holloway, Thomas, *Whose Conquest is it Anyway? Aguirre, the Wrath of God*, incluido en Stevens, Donald F. (ed.), *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*, pp. 29–46.

<sup>295</sup> Ciment, Michel, *Film World: Interviews With Cinema's Leading Directors*, pp. 159 y 161.

desconcertantes, de manera que no sólo convierte la 'historia' en 'arte' (una sutil distinción en cualquier caso), sino que también medita sobre los fabricantes y la fabricación de la historia»<sup>296</sup>.

Es decir, que para Waller la posible decepción factual se ve compensada por una sofisticación teórica que lleva a plantearse preguntas que rebasan los límites del discurso histórico.

Estos historiadores valoran la inmediatez de la puesta en escena de Herzog, que permite al espectador afrontar una experiencia que supera ampliamente el psicodrama del conquistador navarro. Otros, como John Davidson, están más interesados en analizar la película desde el contexto en el que se produce, para lo cual sustituyen el escenario del siglo XVI por el de la segunda mitad del siglo XX. Davidson tiene en cuenta el hecho de que Herzog realiza la película en un periodo en el que, superada la posguerra, se inician los movimientos de descolonización, lo que hace que la geopolítica y la cultura alemanas empiecen a evolucionar. Alemania está impaciente por volver a formar parte de “Occidente”, pero al mismo tiempo ve cómo la cultura norteamericana coloniza de manera imparable al resto. Para Davidson, por encima de otras cuestiones, *Aguirre, la cólera de Dios* proporciona una representación excepcional de un nuevo colonialismo que trasciende al de la referencia histórica<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Waller, Gregory, *Aguirre, the Wrath of God: History, Theater, and the Camera*, p. 58.

<sup>297</sup> Davidson, John E, *As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema*, p. 103-104.

## **- Estructura**

A diferencia de las películas que había hecho hasta el momento, Herzog se esforzó esta vez por llegar a un público más amplio y escribió una historia que fuera fácil de seguir, menos sutil o ambigua que las anteriores y con una demarcación clara entre “buenos y malos”, como si fuera una película de género en la que no podía saltarse ciertas convenciones.

La película se inicia con un prólogo (secuencia 0), mientras que las notas del diario de Fray Gaspar de Carvajal hacen avanzar el relato, además de conferirle autoridad y realismo a la historia. Esas notas anuncian los días que van pasando y así sabemos que transcurren en total dos meses: del 25 de diciembre al 22 de febrero.

Los tres actos vienen claramente definidos y marcados casi de manera matemática. El primer acto se centra en el proceso de pérdida de autoridad y poder del comandante de la expedición, don Pedro de Ursúa, que desde el principio aparece como un conquistador que parece preferir los placeres del amor de doña Inés de Atienza a la gloria del descubrimiento, y que ante una serie de percances renuncia a continuar con la expedición. No ha sabido ver que el modelo del conquistador triunfante y las ansias de recompensas siguen ardiendo en el corazón del resto de expedicionarios y ha minusvalorado la capacidad de Aguirre, decidido a continuar, para movilizar al grupo y llevar a cabo la rebelión que cierra el primer acto. El punto de giro tiene lugar en el minuto 22, cuando Aguirre decide hacer saltar por los aires de un cañonazo la balsa con los muertos que se ha quedado varada, para evitar que haya que ir a por ella, lo que retrasaría el avance por el río. Ursúa comete el error de no amonestarle por ello y al día siguiente Aguirre se salta de nuevo la jerarquía al ordenar al grupo que reconstruya las balsas tras la crecida del río que se las ha llevado por delante. Ursúa por el contrario ha

tomado la decisión de regresar con Pizarro y les llama al orden, pero los hombres, animados por Aguirre, se le rebelan, le hieren y deciden nombrar a don Fernando de Guzmán monarca de un territorio que se independiza de la corona española.

El segundo acto se centra en el nuevo “reinado” de don Fernando, que se presenta como farsa desprovista de la menor seriedad y autenticidad. Don Fernando es un hombre de paja, que inicia un reinado grotesco de vanidad y locura. Su máxima aspiración parece ser hartarse de frutas y listar las tierras intransitables que va sumando a su reinado. En este acto tienen lugar los primeros ataques invisibles de los nativos, que les lanzan flechas envenenadas desde la selva, las escaramuzas y las bajas. Amenazan el hambre y la fiebre, y la realidad de los personajes empieza a disolverse en la selva, como vemos en el caso del caballo que don Fernando arroja de la balsa por puro capricho. Una vez que el caballo está en la orilla, los hombres lo observan con cierto arrepentimiento, o quizá identificándose con el animal abandonado, pues podría ser uno de ellos. Esta imagen se corresponde con el segundo punto de giro (minuto 66) ya que a partir de este momento la historia empieza a abandonar su trayectoria lineal e inicia el movimiento circular que caracterizará el tercer acto. Los sueños de oro y grandeza se han convertido en un espejismo y Aguirre ordena el asesinato de don Fernando y Ursúa para tomar a su vez el mando y reconducir el destino de los rebeldes.

En el tercer acto Aguirre queda al mando. Tras ejecutar a un soldado que pretendía volver con Pizarro, anuncia que no debe haber más traidor que él. Su intención es reafirmar el proyecto de sedición, conquista y emancipación de las tierras que vayan encontrando, al margen de la localización de El Dorado que en ningún momento le ha interesado: “Mis hombres solo buscan oro cuando es más el poder y la fama”, le dice a Fray Gaspar en la secuencia 46. Pero no puede contar con los hombres que quedan; hambrientos y enfermos, se saben perdidos. Ya no confían ni en sus

propios sentidos, creen que las flechas que les atacan son una alucinación fruto del miedo, y se recrean en su aturdimiento hasta el punto de exponerse a la muerte como si no hubiera remedio. Fray Gaspar se queda sin tinta y ya no puede escribir en su diario, de manera que abandonamos su relato y nos adentramos en la cabeza de Aguirre, el último hombre que queda en pie en la balsa, ahora colonizada por los monos. Parece no haberse dado cuenta de que sus hombres ya no están ¿o quizás sus almas se han transformado en esos monos? Aguirre lanza un discurso en el que traza su plan de dominación del mundo y de creación de la dinastía más pura a través del matrimonio con su hija, a pesar de que esta acaba de morir en sus brazos. Su delirio operístico, “seremos dueños de toda la Nueva España y pondremos en escena la Historia como una pieza de teatro” (secuencia 44), esconde en el fondo una victoria: hasta entonces el modelo de conquistador era el del que dedicaba su vida a un proyecto que glorificaba el orden establecido y extendía las posesiones del imperio, sin embargo, él invertía el modelo, socavaba ese orden y desmembraba el imperio territorial creado por el esfuerzo de tantos vasallos a los que no se recompensaba y que merecían su desquite.

### **- Los personajes.**

Como es habitual en él, Herzog focaliza su película en un único personaje, cuyo nombre aparece en el título. Otros ejemplos son *El gran éxtasis del escultor Steiner*, *El enigma de Gaspar Hauser*, *Stroszek*, *Woyzeck*, *Fitzcarraldo*, *Cobra verde*, *Little Dieter needs to fly*, etc. Son personajes a los que Herzog le gusta exponer tal y como cree que se comportarían, sin análisis o juicio previos. Ya hemos comentado que, para crear el

personaje de Aguirre, Herzog se basó en la carta que este escribió a Felipe II, y que para escribir sus diálogos y monólogos recurrió a las palabras de John Okello, pero para hacernos una idea de cómo veía a Aguirre antes de pensar en Klaus Kinski como el actor que lo encarnaría, podemos recurrir a la descripción del personaje que incluía al principio del guion:

“Fanático, arrebatado y con una ambición sin límites, aunque extremadamente metódico en sus acciones. De penetrantes ojos negros, guarda cierto parecido con el Kafka de las últimas fotografías. Alrededor de cuarenta años de edad, taciturno, vigoroso y con las manos como garras de acero. ‘Las manos,’ Aguirre dijo una vez, ‘están hechas para agarrar y atrapar’. Sin escrúpulos y con una energía criminal casi patológica, pero tan absolutamente humano que uno no podría decir que este tipo de hombre se ha extinguido”<sup>298</sup>.

Es decir, un ser desesperado. La motivación principal de Aguirre es alcanzar la gloria, pero a la vez mantiene una visión lúcida de la tragedia de su propia alienación: se rebela contra una sociedad que ha traicionado promesas, valores, ideales, pero que sobre todo imposibilita el retorno al pasado heroico. Es un hombre moderno, con las contradicciones de los tiempos que le ha tocado vivir: su proyecto se alimenta de la nostalgia del guerrero épico medieval con el que quiere identificarse, pero su espíritu empieza a escrutar las mentiras de la realidad desde una experiencia subjetiva típicamente barroca. Su conciencia está desgarrada entre dos mundos, uno que se desvanece y uno que nace. Por ello la función transgresora del personaje, al mismo tiempo fruto de la locura y de la cordura, es irreprimible.

Gonzalo Pizarro y don Pedro de Ursúa, que jerárquicamente están por encima de Aguirre, representan la conciencia medieval que va a quedarse obsoleta y el modelo de

---

<sup>298</sup>Herzog, Werner, *Screenplays*, p. 8.



conquistador que entra en crisis en la segunda mitad del siglo XVI. Herzog describe al primero como un hombre “sin escrúpulos y, como su hermano Francisco Pizarro, el típico analfabeto de gran inteligencia”, y a Ursúa como un hombre “física y mentalmente muy fuerte”<sup>299</sup>. Sin embargo, ninguno de los dos responde al modelo de conquistador triunfante e infalible que representaron Cristóbal Colón y Hernán Cortés, por mucho que los admiren, sino que aparecen como conquistadores más humanizados y más temerosos, que vacilan, se equivocan y se corrompen. Todavía comparten con aquellos la visión de América como espacio imaginario capaz de albergar maravillas, oportunidades insólitas y riquezas incalculables, pero dicha visión empieza a empañarse: se encuentran más subyugados a la corona que los anteriores; aparece un ambiente de conjuras, amenazas y traiciones; y las condiciones de vida se vuelven aún más intolerables por el clima extremo, la escasez de alimentos y la precariedad.

Para los primeros conquistadores, el mal, la barbarie, el caos y el conflicto eran atributos del enemigo nativo, sin embargo, para la segunda generación de conquistadores la amenaza también proviene de dentro. Aguirre ve a Pizarro y Ursúa como competidores directos y principales obstáculos para llevar a cabo su empresa.

Don Fernando de Guzmán es un oficial privilegiado al que nadie presta atención hasta que de repente, por las maquinaciones de Aguirre, es proclamado emperador. Asume de manera vanidosa su nueva condición y se comporta como un señor feudal que convierte en sirvientes a los soldados y que se muestra déspota, compasivo o caprichoso de manera arbitraria. Su personaje sirve para ridiculizar la dignidad imperial del periodo medieval y sufre la mayor crítica a través de la caricatura: llora como un niño cuando es coronado, presume de acumular tierras inútiles y la glotonería le hace correr en varias ocasiones a la letrina improvisada de la balsa (a cuyas puertas le acaban asesinando). Es

---

<sup>299</sup> Íbid.

un títere en manos de Aguirre, que le asciende cuando puede serle útil y del que prescinde cuando ya ha dejado de serlo. En su crítica de la película Vincent Canby ve en este personaje un reflejo de cierta soberbia que aún pervive en nuestros tiempos:

“Parece que el Sr. Herzog estuviera diciendo que la civilización –nuestra hipótesis de haber conquistado la naturaleza o de haberla acomodado a nosotros - es tan ridícula como los placeres de este emperador”<sup>300</sup>.

El personaje de Fray Gaspar de Carvajal, además de para conducir el relato, le sirve a Herzog para dejar clara la postura de la Iglesia en la conquista. Esta postura puede resumirse en la frase con la que sella su conversación con doña Inés en la secuencia 18: “Ya sabes, hija mía, que para mayor gloria de nuestro Señor, la Iglesia siempre estuvo al lado de los fuertes”. Fray Gaspar, al que Herzog define en el guion como “joven todavía y rabiosamente fanático en la conversión de la gente. Algo así como Artaud en la película *Juana de Arco* de Dreyer”<sup>301</sup>, apoya a los rebeldes, se muestra despiadado al matar a un nativo que dice no oír a Dios cuando se lleva la Biblia a la oreja y refleja la misma avidez que el resto de expedicionarios cuando oye hablar de oro y riquezas. Por corruptible y consecuentemente débil y traidor, Aguirre le desprecia.

Los soldados son mercenarios sin escrúpulos que sucumben fácilmente a las palabras de Aguirre. O bien reconocen en él la posibilidad de ver recompensadas las penurias y esfuerzos padecidos en el Nuevo Mundo y se embelesan con los sueños de grandeza y oro, o bien le secundan por no arriesgar su vida. Herzog los describe como sinvergüenzas y cínicos, y en el caso de Perucho y los secuaces más leales a Aguirre, directamente como delincuentes con aspecto de villanos. Son meros instrumentos en

---

<sup>300</sup> Canby, Vincent, *Aguirre, the Wrath of God. Haunting Film by Herzog* (review), p. 43.

<sup>301</sup> Herzog, Werner, *Screenplays*, p. 10.

manos de Aguirre que se dejan arrastrar, como hechizados, hacia el desastre.

En contraposición, los personajes marginales - las mujeres, los indios y el esclavo Okello - aparecen menos seducidos por el afán de poder y son capaces de percibir el peligro real de la situación.

En esta película, los dos personajes femeninos tienen bellos rostros, visten de terciopelo y encaje, y son transportados en las literas. Se las trata con respeto y más como a objetos preciosos, sin capacidad para intervenir en el desarrollo de los acontecimientos, que como a seres humanos. Responden a un patrón que se repite en las casi sesenta películas de Herzog, que se caracteriza por que los personajes principales son mayoritariamente masculinos - sobre este aspecto se ha hablado ampliamente en el capítulo sobre la cultura alemana, p. 93 -. Son arquetipos meramente esbozados, aunque no por ello dejan de cumplir con una función importante dentro del relato.

En el guion Herzog describe a Inés de Atienza como una mujer “entre veinticinco y treinta años, noble, que da la débil impresión de una virgen y que no pierde su dignidad ni en la mayor miseria. Discreta y muy devota”<sup>302</sup>. Su juicio parece no estar afectado por la ideología de la conquista y reconoce desde el principio la locura de toda la empresa. Recuerda al grupo que no se encuentran en Castilla, advierte a Ursúa de la traición que le acecha y se niega a capitular a la tiranía de Aguirre. Probablemente que vista de azul durante toda la película salvo en la última secuencia, en la que aparece con un vestido blanco, incide en estas virtudes ya que, desde un punto de vista psicológico, “el azul puede verse como un término medio entre la negra desesperación y el blanco de la esperanza y la claridad, lo que sugiere un estado de reflexión y desapego”<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> Herzog, Werner, *Screenplays*, p. 9.

<sup>303</sup> Martin, Kathleen (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, p. 652.

Sin embargo, para los hombres es la visión de Inés la que está distorsionada. Por eso Fray Gaspar la compadece tras su declaración en el juicio (secuencia 27): “Comprendemos muy bien tu confusión, hija mía. Por ello, te perdonamos”. Ante estas palabras, Inés disimula su frustración, y tras el asesinato de Ursúa, abandona el grupo y se adentra sola en la ávida selva. Inés no puede soportar más la ciega autodestrucción de los expedicionarios y aunque el destino le depare una muerte casi segura, prefiere deshonrarlos con este gesto.

Por su parte, la hija de Aguirre, Flores, “de trece años, recién salida del convento, y en pleno florecimiento de su belleza”<sup>304</sup>, es el testigo y víctima inocente de la película. Es un personaje virtuoso, que personifica cierta esperanza y que, por contraste, hace resaltar la bajeza de los expedicionarios. Al mismo tiempo es la única persona que podría ablandar el corazón de Aguirre, cuyo amor por ella está teñido de incesto, una transgresión que por encima de connotaciones sexuales revela la voluntad del rebelde de dominarlo todo y sublimar su objetivo. Como ampliación a la cuestión del papel de la mujer en las películas de Herzog, hay que reconocer que las caricias de Aguirre a su hija son una de las escasas manifestaciones de amor sensual que pueden encontrarse en la totalidad de su obra.

El indio Baltasar, privado de su condición de príncipe y relegado a intérprete, la pareja de nativos que se acercan a la balsa y el esclavo Okello, que Pizarro cedió a la expedición porque “si a los indios les asustan los caballos, más les asustaría ver a un hombre negro”, como explica el propio esclavo en la secuencia 27, representan la resignación y las ambiciones moderadas. Los indios sabían por las leyendas de sus antepasados que llegarían unos extranjeros y con ellos el fin de sus pueblos, y asumen que ese tiempo ha llegado, pero también que no será una situación fácil para los

---

<sup>304</sup> Herzog, Werner, *Screenplays*, p. 9.

imprudentes y manipulables conquistadores. Han inventado la leyenda de El Dorado para alejarlos, entretenerlos y postergar la desposesión de su tierra y de su cultura y su posible aniquilación. Por su parte, Okello, solo aspira a sobrevivir y a que, si acaso se alcanzan las tierras míticas, en el reparto les resulte barato otorgarle la libertad.

Otro personaje omnipresente en la historia es la selva, que asume el papel de antagonista fundamental de Lope de Aguirre. No obstante abordaremos las funciones y características del paisaje más adelante.

#### **- La voz de los personajes.**

Como hemos comentado anteriormente, en el guion que escribió Herzog no están registrados los parlamentos de los personajes, que se incluyeron durante el rodaje y en la fase de posproducción. Es también esta versión “sin voces” la que está publicada. La historia que cuenta la película puede seguirse y entenderse perfectamente sin la voz, puesto que esta cumple una función no tanto informativa como expresiva. Son las propias imágenes y acciones las que revelan las intenciones y estados de ánimo de los personajes, y por tanto las palabras se convierten en gesto y en elemento formal que actúa en correlación con el silencio. Estas palabras se presentan a través de la voz en *off* de Fray Gaspar de Carvajal, que se corresponde con las notas de su diario, y a través de los diálogos y soliloquios de los personajes.

Las notas del diario de Fray Gaspar, que no tienen nada que ver con el texto original que escribió el auténtico Fray Gaspar de Carvajal sobre la primera expedición por el Amazonas que realizó con Orellana, no sólo organizan el tiempo al expresar la

sucesión de los días y dotan de verosimilitud al relato, sino que además marcan un ritmo en espiral, ya que enuncian lo que las imágenes previamente han representado. Por ejemplo, la primera vez que interviene es en la secuencia 1, tras la aparición de las imágenes de los Andes y de la expedición de cientos de personas descendiendo por una montaña: “El día de Navidad de 1560 alcanzamos el último puerto de la Cordillera de los Andes y contemplamos por primera vez a nuestros pies la selva prometida. Por la mañana dije la misa y después fuimos descendiendo a través de las nubes”. En la secuencia 3 expone que “Nuestros esclavos indios no sirven para nada. El cambio de clima los mata como a moscas”, justo después de un plano en el que tres indios señalan a otro que yace boca abajo; en la secuencia 4, indica que “Establecimos nuestro campamento no muy lejos del río”, sobre la imagen de los miembros de la expedición sentados en el poco espacio que han podido abrir entre la alta vegetación; en la secuencia 5, que “Cuatro días después, el cuatro de enero, nos ponemos en camino.”, sobre la imagen del río y tres balsas descendiendo por él; y así sucesivamente.

Cada vez que se manifiesta la voz en off, esta repite y duplica lo visto como si fuera un eco. Incluso en cuestiones más sutiles, como en la secuencia 29, que se inicia con un plano general del río diferente a los anteriores. En este caso el río ya no discurre entre montañas sino entre orillas llanas. El espectador se da cuenta de que el paisaje ha cambiado, y cuando el plano empieza a parecer demasiado largo, se oye la voz de Fray Gaspar, que menciona dicho cambio: “Veinte de enero. Hemos dejado atrás las montañas y ahora nos encontramos en la llanura”. Como apuntamos en el capítulo sobre las características del cine de Herzog (p. 140), la repetición y el avance gravitatorio marcan el tempo narrativo de sus películas, y el lenguaje es uno de los medios para crearlo. En este caso, el texto introductorio anuncia una catástrofe que reverbera en las notas en *off*.

Por otro lado, la voz de los personajes manifiesta la falta de sintonía entre ellos y la imposibilidad de una comunicación provechosa. Los diálogos son escasos, generalmente escuetos – de una o dos intervenciones por interlocutor –, y parecen reflejar mentes que habitaran mundos distintos y que incluso hablaran de realidades opuestas, a juzgar por lo contrapuesto de sus consideraciones. En el primer diálogo de la película, justo al llegar por primera vez a la orilla del Urubamba (secuencia 2), Aguirre le dice a Pizarro que “nadie puede bajar con vida por el río”, a lo que este le responde que “sí es posible” y que “la situación está mejorando”, pero Aguirre le contradice: “No, está empeorando”.

De nuevo hay un desacuerdo en el segundo diálogo de la película, el que establecen Aguirre y Ursúa en el momento en que una de las balsas entra en un remolino (secuencia 4). En una discusión sobre cómo afrontar las circunstancias, Ursúa se muestra partidario de ayudar a los que están atrapados en la balsa, mientras que Aguirre quiere abandonarlos a su suerte. Ursúa zanja la disputa con un “Aquí mando yo”.

No obstante, las dificultades para que la comunicación fluya no tienen que ver solo con las posiciones en constante enfrentamiento, sino también con la discordancia que se produce entre las preguntas que se plantean y las respuestas esquivas o inútiles que reciben. Por ejemplo, cuando Ursúa despierta tras la crecida del río y descubre que los soldados están trabajando sin que él haya dado ninguna orden (secuencia 16), intenta averiguar qué hacen y quién se lo ha ordenado, pero ninguno responde a sus expectativas. Cuando pregunta “¿Qué pasa aquí?”, uno le contesta “Estamos haciendo clavos” (un explicación innecesaria por tautológica); cuando le reclama “¿Para qué los queréis?”, el soldado evita aclararlo al decir “Vamos a necesitar tantos como sea posible”. Okello sigue este patrón; a la pregunta “¿Se puede saber qué haces con ese

tronco?” responde “Lo estoy llevando desde donde lo cogí hasta el campamento”, y a “¿Quién ha dado esa orden?” responde “Estamos reuniendo madera y hierro”. Incluso don Fernando responde con un “No sé” cuando se le pregunta “¿Qué ocurre aquí?”. Se trata de un juego de ocultación por parte de los personajes que revela su temor a admitir que actúan por orden de Aguirre. Sin embargo, es una forma más de incidir en la gravitación que antes hemos mencionado.

El lenguaje está asociado con lo práctico y lo razonable, pero pierde sus facultades desde que la situación en la que están inmersos los personajes no es ni práctica ni razonable. De hecho, no es anecdótico que Ursúa decida dejar de hablar tras resultar herido y perder su poder<sup>305</sup>. Ya había desoído las advertencias de Inés en la secuencia 14: “Sabes perfectamente quién ha sido. Y si Aguirre, esta vez, vuelve a quedar impune, quién sabe lo que hará después”. No las tomó en serio porque su visión todavía pertenecía a la de los primeros conquistadores, que creían que el conflicto se establecería con el enemigo nativo pero nunca con los de “dentro”: “Tenemos otros muchos problemas. Aquí hay indios por todas partes. Toda la región está habitada por ellos y a nadie le gustaría morir como esos desgraciados de la balsa”. Probablemente deja de hablar porque asume que su mente ha perdido el sentido de la orientación y porque, hable o no, el curso de los acontecimientos es ya inalterable. Con este acto acepta lo inevitable, que para el espectador se refuerza a lo largo de la película cuando Inés, que es la única sensata del grupo, también encuentra oídos sordos en los expedicionarios y, sobre todo, en Fray Gaspar, quien no representa la actitud prudente, sensible y piadosa que se supondría a un fraile.

---

<sup>305</sup> No es la primera vez que Herzog incluye a un personaje que toma la decisión de dejar de hablar. Otro ejemplo es el del protagonista de *Últimas palabras* que, como acto de rebelión tras ser forzado a abandonar su isla, se niega a volver a hablar y a salir a la calle, salvo por la noche para tocar la lira. O el de la madre y el niño pequeño de *Lecciones en la oscuridad*, que dejan de hablar tras las traumáticas atrocidades que presenciaron durante la Guerra del Golfo de 1991.



Aguirre, por su parte, apenas mantiene conversaciones. Cuando da alguna orden a Perucho, lo hace de manera críptica y no espera una respuesta de palabra sino de acción. Así, para pedirle que lance un cañonazo a la balsa varada (secuencia 13) lo hace sinuosamente, mediante la pregunta “¿No te parece que el cañón se está oxidando de no usarlo?”. Y así, en la secuencia 41, para pedirle que degüelle al soldado que quiere traicionarlo y volver con Pizarro, recurre a la observación “Me sobrepasa una cabeza en estatura. Eso tiene solución”. Cuando habla con los demás parece dirigirse a sí mismo, a Dios o a un público atemporal y omnipresente, como si estuviera en el escenario de un teatro. Declama soliloquios propios de un drama de Shakespeare, y a medida que avanza la película sus palabras van adquiriendo la expresión del delirio.

De manera similar hablan los indios, que cuando intervienen incorporan historias legendarias extraídas de su cultura.

Si a todo esto sumamos el estilizado lenguaje de los documentos oficiales del siglo XVI, que van leyendo Pizarro y Fray Gaspar a medida que van tomando decisiones, podemos afirmar que la voz de los personajes favorece que se genere el trance de irrealdad que al final lo inundará todo. Llega un momento en que frases alucinadas como “Madre mía, mis pelos. Uno a uno se los está llevando el viento” (secuencia 39), que expresa Perucho tras ahorcar a Ursúa, o “Las flechas largas se están poniendo de moda” (secuencia 42), que expresa un soldado que acaba de ser atravesado por una flecha, dejan de sonar extrañas.

Las conversaciones de los soldados se reducen a dos o tres, y están vacías de contenido. Principalmente se expresan a gritos en las situaciones de peligro y uno de sus mayores temores es el silencio, que de hecho les vuelve locos, según comenta Perucho en la secuencia 41. Gritos y silencio forman parte de la partitura de la banda sonora, que se compone además con los sonidos de la selva y la música diegética y extradiegética.

### IV.1.3. Puesta en escena

#### - Los actores

“Escogí a Klaus Kinski porque era el segundo mejor actor para este papel. El primero era el presidente Boumédiène<sup>306</sup>. Lamentablemente estaba ocupado”,<sup>307</sup> bromea Herzog durante una entrevista con Emmanuel Carrère. A pesar de mencionar esa opción “ideal” previa, Klaus Kinski fue, por supuesto, la principal opción para interpretar el personaje de Aguirre. De todos modos, no escribió el guion pensando en él. Solo una vez que lo hubo acabado lo tuvo claro.

Como hemos adelantado previamente, Herzog convivió con Kinski durante su adolescencia, así que ya había experimentado en persona sus ataques de ira incontrolada. “Kinski tenía cierta intensidad demoníaca”,<sup>308</sup> que Herzog buscaba para el Aguirre que había imaginado. Además, en su propósito de que la realidad impregnara las imágenes, nada mejor que la propia locura megalómana de Kinski para transmitir una apasionada tensión al personaje. Por otro lado, Kinski llegaba al rodaje en Perú tras su infame “Jesus Tour” - del que pueden verse imágenes en la película *Mi enemigo íntimo* -, embriagado por los sentimientos de un incomprendido al que habían sometido a escarnio público. Es decir, más susceptible aún de lo normal y con el orgullo herido,

---

<sup>306</sup> Houari Boumédiène, a veces transcrito al castellano como Huari Bumedián y cuyo verdadero nombre era Mohamed Ben Brahim Boujaruba, (Guelma, 1932 - Argel, 1978) fue un militar y político argelino, presidente de su país entre 1965 y 1978. Se unió a Ahmed Ben Bella en la insurrección independentista iniciada en 1954. Una vez firmados con Francia los acuerdos de Évian, en marzo de 1962, Ben Bella se convirtió en presidente y Boumédiène ocupó los cargos de vicepresidente y ministro de defensa. Los conflictos que surgieron entre ambos culminaron con el golpe de estado que Boumédiène llevó a cabo el 19 de junio de 1965 y que le permitió acceder a la presidencia. Durante su gobierno luchó por el progreso económico de Argelia y su proyección internacional y fue responsable de las importantes transformaciones del país en la segunda mitad del siglo XX.

<sup>307</sup> Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*, p. 29.

<sup>308</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

lo que le acercaba al personaje. “Mantenerlo en equilibrio y hacerlo productivo, aprovechar toda su locura, su rabia, y su intensidad fue un problema real desde el primer día. Kinski era como un caballo de carreras que podía correr una milla y desfallecer después de cruzar la línea”<sup>309</sup>.

Pero también se producía un entendimiento raro entre ellos, incluso durante sus ataques de rabia. Por ejemplo, Herzog quiso evitar que Kinski se pusiera grandilocuente en la escena en la que Aguirre se proclama “el mayor traidor” y “la cólera de Dios” (secuencia 41), por lo que forzó una discusión que le dejara tan exhausto que casi susurrara.

“A veces él sabía, quizás de una manera muy vaga, que en ese momento haría falta uno de sus ataques de rabia. Muchas veces yo le provocaba, hacía un comentario despectivo, sabiendo que iba a explotar, y él sabía que tenía que gritar durante una hora y media. Gritaba hasta que le salía espuma blanca por la boca. [...] Creo que en su interior me comprendía y confiaba en que le iba a provocar y que iba a tener primero su ataque de rabia y que después íbamos a rodar la escena [una vez alcanzado el estado adecuado de agotamiento]”<sup>310</sup>.

Realmente Kinski construyó un personaje temible y auténtico, para lo que fue clave que anduviese como un engendro, con esa cojera (tomada del personaje real) que le hacía contorsionarse al mínimo desplazamiento. Herzog ha declarado que su intención había sido crear un personaje con ciertas aberraciones físicas (una joroba, un brazo más largo que el otro) y que se moviera “como un cangrejo, como una araña”<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> Carrera, Pilar, *El cine anfibio de Werner Herzog*, p.66.

<sup>310</sup> Palabras de Werner Herzog en la película *Mi enemigo íntimo* (1999).

<sup>311</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

Kinski lo reprodujo de manera estilizada. Herzog vincula al tirano con el cangrejo a través del movimiento, y en posteriores películas como *Ecos de un reino oscuro*, sobre Bokassa, o *Invencible*, sobre el nazismo, incluiría imágenes de este animal como símbolo del despotismo.

Una de las contribuciones de Kinski a la película es “la espiral Kinski”, un movimiento técnico para entrar en cuadro: se colocaba detrás de la cámara con el pie izquierdo cerca del trípode, avanzaba con la pierna derecha por delante de este y retorció su cuerpo entero de una manera orgánica que le permitía entrar en cuadro girando suavemente. Es muy sutil, pero aporta cierta tensión turbadora, y remite a uno de los motivos principales de la película: el remolino.

Para interpretar a don Pedro de Ursúa, Herzog escogió al director de cine brasileño Ruy Guerra, a quien considera uno de los mejores directores del Cinema novo y “un hombre muy sólido, muy sobrio, con mucho dentro y un gran conocimiento del cine”<sup>312</sup>. Viéndole como parte del elenco de la película, resulta difícil no comparar el final de *Aguirre* con su famosa película *Os Cafajestes* (1962), que también acaba con un plano circular en una playa en torno a una mujer desnuda y humillada. Al contar con él, Herzog reconocía cierta deuda, también adquirida por otros autores del Nuevo cine alemán, con los cineastas brasileños que a finales de los años sesenta tanto les inspiraron, y cuyas innovaciones incorporaron a sus propias películas.

Para el papel de don Fernando de Guzmán escogió a Peter Berling, amigo de Kinski y Fassbinder y el único otro actor profesional alemán del elenco. Su grotesca interpretación está a la altura de la de Kinski y Guerra y por ello repitió en posteriores películas de Herzog, como *Fizcarraldo* y *Cobra Verde*.

El resto del elenco procedía de distintas nacionalidades. Varios actores eran de

---

<sup>312</sup> *Ibíd.*

Perú: en Iquitos encontró a Alejandro Repullés, un sacerdote que le gustaba mucho y que interpreta a Gonzalo Pizarro, y a Edward Roland, un actor que llevaba dos meses allí y al que conoció en la calle, que interpreta a Okello. A Roland, Herzog lo describe como “un gran atleta, uno de los hombres más rápidos que he conocido y un gran corredor de fondo. Muy amable y muy dulce”<sup>313</sup>. De un colegio de Lima salió Cecilia Rivera, la chica que interpretó a Flores, que nunca antes ni después participaría en una película, y en las calles de Cuzco escuchó tocar la flauta al indio “Hombrecito”, y decidió incorporarlo.

Para interpretar a Inés de Atienza escogió a la bellísima actriz mejicana Elena Rojo; para Fray Gapar de Carvajal, a un actor norteamericano, Del Negro, que no quiso que su nombre de pila apareciera en los créditos; para Armando al actor brasileño Armando Polanah; y entre los expedicionarios había amigos suyos, personas del equipo técnico y otras que había conocido en Perú.

Los indios nativos de las secuencias 1 y 2 vinieron todos de una de las últimas cooperativas del altiplano. Se les contactó durante la preproducción y se les pidió que llevaran puestas sus ropas tradicionales. Los indios de las secuencias 30, 39 y 40 son los yaguas, que hablan otra lengua y llevan ropas distintas, y que habitan en las orillas del río Nanay, donde se rodó desde la secuencia 29 hasta el final.

Según cuenta Herzog, y no constan testimonios que lo desmientan, los actores soportaron bastante bien las condiciones de rodaje. Desde un principio habían asumido que durante un tiempo determinado tendrían que sufrir ciertas limitaciones. Los tramos de río que descienden los personajes de la película eran complicados, aunque no tan peligrosos como parecen, y es difícil saber si la intensidad que reflejan los rostros de los actores y que empapa gran parte de la película se habría logrado de haber rodado en

---

<sup>313</sup> *Ibíd.*

otras circunstancias. En la fase de preproducción se preparó concienzudamente la estancia en los terrenos más aislados, para que el equipo no padeciese ni la humedad ni el hambre, y para que pudiera descansar y sobrellevar las circunstancias de la mejor manera posible. Es cierto que hubo momentos de escasez de alimentos, pero como sabían de antemano que el rodaje no iba a ser fácil nadie se quejó. Nadie salvo Kinski, cuyo caso hay que considerarlo aparte. Se quejaba constantemente y por todo, y cada día montaba una escena, “pero lo que de verdad importa es que fue leal y se quedó hasta el final”<sup>314</sup>.

#### **- Vestuario y atrezzo**

Fue el propio Herzog quien asumió la labor de elegir los elementos de vestuario y atrezzo de la película. La mayor parte del vestuario se la compró a una productora que acababa de rodar una película de época en Perú. El resto se lo enviaron desde España. Distribuyó las prendas directamente entre los actores y luego intercambió algún elemento entre ellos. El vestuario de Aguirre se creó en Múnich, a lo largo de interminables y tediosas jornadas en las que Kinski quería modificar los detalles más mínimos porque odiaba “esto y aquello”. Herzog afirma que descubrió que Kinski tenía una sensibilidad bastante desarrollada para cuestiones de vestuario y que aprendió mucho de él<sup>315</sup>.

Respecto al vestuario de los actores y figurantes indios, como ya se ha dicho, estos trajeron sus propias ropas tradicionales.

---

<sup>314</sup> Ibíd.

<sup>315</sup> Ibíd..

Los personajes no cambian de vestuario a lo largo de todo el metraje. Las únicas variaciones que observamos se deben a que se despojan de alguna prenda o pieza de la armadura, pero nunca las sustituyen por otras. La única excepción es la de doña Inés, que cambia de vestido en la escena en que decide adentrarse en la selva y desaparecer para siempre. Cambia su vestido de terciopelo azul por otro de terciopelo blanco más elegante, como si la ocasión de entrar en contacto con los indios o pasar a mejor vida mereciera un vestuario de gala.

Las armaduras y armas también se enviaron desde España. Por su parte, los dos cañones se fabricaron, específicamente para la película, en Perú.

Como dato curioso, mencionaremos que la momia que aparece en los planos 28.23 y 28.29 era real. Debido a su fragilidad, Lucki Spitepić, hermano de Herzog y productor de la película, la trasladó en avión “sentada” en el asiento reservado a su lado, para lo que tuvieron que comprar un billete de más.

Las balsas fueron construidas por nativos de la zona fluvial, expertos en la construcción de embarcaciones.

### **- Planificación**

Herzog no planifica ninguna de sus películas, lo que probablemente se puede permitir por producirlas él mismo. Dice que ni siquiera tiene los planos en la cabeza y que es en el set, al ver la disposición de elementos y la posible coreografía de los actores en relación con ellos, donde toma las decisiones sobre cómo va a planificar las secuencias. En el caso de esta película, Herzog quería, por encima de todo, crear una

sensación de realidad muy extrema, tanto en el sentido de evocar a unos testigos directos que en 1561 hubieran acompañado a los conquistadores provistos de cámaras, como en el sentido de la realidad física de la experiencia. Por lo tanto, no se trataba solo de emplear un estilo documental, sino de que la película fuera en sí misma un documental de las dificultades reales que soportarían los actores ante las inclemencias de la selva y del río. “He dicho muchas veces que hacer películas es una labor de atletas. Hay un sentido atlético del espacio, de cómo usarlo, que si lo tienes, te permite reconocer rápidamente la posición de la cámara y de los personajes”<sup>316</sup>. Para conseguir el efecto, el operador rodaría las secuencias de acción en el río o las de los ataques con una cámara en mano que iría pegada a los personajes. A su vez, Herzog iría pegado a él, como si ambos fueran dos expedicionarios más. No podía planear de antemano las respuestas a los movimientos imprevisibles de las balsas, por ejemplo, pero como él estaría con el cámara participando en los acontecimientos sentía que el material obtenido reproduciría de manera satisfactoria lo imprevisible de la situación. Según él, el rodaje se desarrolló de esa manera, e incluso hubo numerosas tomas únicas válidas<sup>317</sup>.

Por otro lado, quería transmitir una atmósfera de delirio en la que los expedicionarios se encaminaran al desastre como sonámbulos. Para conseguirlo contrapondría a las imágenes semi-documentales (de gran *fisicidad*) planos muy estilizados en los que los personajes están en una especie de pose fija y distante, casi congelados, como en un cuadro o en una foto del siglo XIX. Este tipo de planos transferiría a las imágenes la solemnidad de los mitos y las leyendas. El plano 18.02 (II. 123) es un ejemplo de esto. Aguirre y “Hombrecito” están en plano medio frente a la cámara, casi congelados. Aguirre mira al infinito mientras “Hombrecito” toca la

---

<sup>316</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Corazón de cristal*.

<sup>317</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.



zampoña. La escena no contribuye al desarrollo de historia, pero Herzog la sostiene más de un minuto porque sí contribuye a crear el tono que quiere ir imponiendo mientras avanza el metraje. En esta misma secuencia, la conversación entre doña Inés y Fray Gaspar de Carvajal tiene lugar de una forma muy estática y pictórica (Il. 124). Se ve de manera aún más clara cuando incluye a un grupo numeroso de personas en un plano, ya que los coloca a todos de frente a cámara de una manera un tanto antinatural, como si posasen para la posteridad delante de un pintor o un fotógrafo (Il. 125 y 126).



Il. 123. Plano 18.02.



Il. 124. Plano 18.08.



Il. 125. Plano 18.01.



Il. 126. Plano 23.05.

De todos modos, Herzog no trata lo trivial y cotidiano de una manera naturalista, ni lo misterioso y las alucinaciones de forma estilizada, sino que todo conforma una misma realidad donde el enfoque documental o la estilización se mezclan y funcionan más por simbiosis que de forma dialéctica.

La manera en que mueren los personajes también está realizada de manera un tanto operística. La muerte de Flores (44.11 - 44.14), la hija de Aguirre, se muestra de una manera inusual en el cine: con liviandad, cae herida sobre los brazos de él y le mira tranquila, sin dolor. “Es difícil estilizar la muerte en una película. Los rusos de los inicios del cine, de los años veinte y treinta, sí eran buenos en ello”<sup>318</sup>. Todos los que mueren lo hacen en silencio y sin agitación: o bien los vemos desplomarse suavemente o bien se descubren sus cadáveres tendidos laxamente.

El tipo de planificación que probablemente tenía clara previamente era la de la expedición descendiendo por la montaña y avanzando por la selva (secuencias 1 y 3 respectivamente). No es que la tuviera clara para esta película, sino que la tiene clara para todas, cada vez que debe mostrar a alguien que recorre una distancia más o menos grande. En estos casos, uno o varios personajes avanzan hacia la cámara. Una vez la han alcanzado, esta hace una panorámica de seguimiento y los ve alejarse durante un tiempo. A continuación repite la misma fórmula, y suma varias así. Es una forma de rodar que Herzog toma prestada de una escena de *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959) en la que el protagonista cruza México:

“El truco de la toma de Buñuel está en que la cámara empieza a la altura casi del suelo apuntando hacia el cielo mientras el plano permanece vacío durante una fracción de segundo. De repente el personaje entra en cuadro y la cámara gira y panaea detrás de él, viéndole alejarse en la distancia. Cinco segundos de caminar están bien. Se vuelve a repetir el mismo proceso y se montan los dos planos juntos. De pronto, tenemos la impresión de que Nazarín ¡ha recorrido miles de kilómetros! Un fenómeno remarcable, cómo grandes distancias pueden comprimirse usando un extraño movimiento giratorio de cámara. No

---

<sup>318</sup> Ibid.

tengo ni idea de por qué funciona, aunque sea una técnica que haya usado”<sup>319</sup>.

El río suponía un problema para rodar conversaciones, debido a la incoherencia en el curso de las aguas que podría generar el juego entre planos y contraplanos. De manera que, para no confundir al espectador, utilizaría panorámicas para ir de una persona a otra. Si no hay corte, uno permanece orientado.

Hubo varios planos que se rodaron espontáneamente, como los planos de Aguirre con el diminuto perezoso de la secuencia 15, los planos 42.03 y 42.05 de la madre rata que transporta a sus crías en la balsa y los planos 42.08 y 42.09 del soldado jugando con la mariposa que se le posa en la mano. Todos estos animales aparecieron de pronto, puesto que estaban en su hábitat, y sobre la marcha decidieron rodarlos. Si hubieran tenido previstas estas imágenes les habría llevado bastante tiempo prepararlas, y a lo mejor no hubieran resultado tan naturales.

A partir de la secuencia 43, momento en que Fray Gaspar declara que “Las cosas no están saliendo como pensábamos” y en el que parece que la expedición deja de avanzar, la preocupación por el *rácord* respecto al río se relaja, pues es más importante transmitir la sensación de estancamiento que respetar la dirección de avance. Esta desorientación se acentúa con los planos en que la cámara gira 360° alrededor de la balsa, como el plano 44.01 y el último de la película, que sugieren la deriva a un sumidero. De nuevo el remolino, la espiral y la gravitación.

---

<sup>319</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 232

## - Fotografía

Durante sus primeros veinte años como director, Herzog alternó entre dos directores de fotografía para sus películas: Jörg Schmidt-Reitwein y Thomas Mauch. Recurría a Schmidt-Reitwein cuando quería una cámara más estática y una fotografía más estilizada (*Fata Morgana*, *La tierra del silencio y la oscuridad*, *El enigma de Gaspar Hauser*, *Nosferatu*, *Woyzeck*, entre otras). Schmidt-Reitwein tenía un gran sentido para captar lo oscuro, lo tenebroso y lo amenazante. La última película que hicieron juntos fue *La transformación del mundo en música*, en 1994. Recurría a Mauch, director de fotografía de *Aguirre, la cólera de Dios*, cuando necesitaba una cámara más dinámica y el rodaje era más “físico” (*Signos de vida*, *También los enanos empezaron pequeños*, *Stroszek*, *Fitzcarraldo*). En este sentido, Mauch es un operador de cámara que destaca por su gran sentido para captar y seguir el ritmo de los movimientos de las escenas. Su última película juntos fue *Fitzcarraldo*; empezaron juntos *Cobra Verde*, pero Mauch tuvo que abandonar el rodaje a la semana por desavenencias con Kinski. Desde 1995 Herzog trabaja casi exclusivamente con Peter Zeitlinger, cuyo trabajo descubrió a partir de las películas de Ulrich Seidl.

*Aguirre* se rodó con la cámara de 35 mm. que ya comentamos que había robado en la primera escuela de cine que hubo en Múnich (p. 71); la misma cámara con la que rodó ocho películas en total. Todo el rodaje tendría lugar en exteriores, con luz natural, y habría que contar con tomas únicas para algunas escenas donde la repetición no sería posible por la imposibilidad de retroceder en una localización semejante. Ante la idea de rodar una película épica en esas circunstancias, muchos no seguirían adelante, pero no había otra alternativa y Mauch se sumó al proyecto consciente del desafío. Aquello les obligaba a trabajar de la manera más simple posible y a prescindir de cualquier tipo de

sofisticación, lo que revirtió finalmente en la crudeza formal que consideramos uno de los mayores valores de la película. Esta cualidad destaca cuarenta años después de haberse rodado la película.

De nuevo insistimos en que la película está rodada como si toda ella fuera el plano subjetivo de uno de los expedicionarios que forman parte del grupo. Está contada desde dentro y solo hay dos planos, el primero y el último, que se salen de este planteamiento. El primero es un gran plano general fijo de los Andes entre nubes. Podemos considerar este paisaje como el equivalente al tradicional “Érase una vez en una tierra muy lejana, hace cientos de años...”. Hablaremos de este plano más adelante. El último es un *travelling* circular alrededor de la balsa en la que solo Aguirre queda en pie. Este plano devuelve la mirada al narrador omnisciente del principio y a través del movimiento envolvente escinde el mundo de Aguirre y el del espectador. Una vez eliminados estos dos planos, el resto responden a la mirada de un expedicionario que por las circunstancias de la aventura estará en movimiento constante. Por ello, en el 90% de los planos la cámara se mueve. Podemos distinguir tres formas de hacerlo: panorámicas en todas sus formas con la cámara fija en un trípode, *travellings* laterales o de 360° con la cámara fija en un trípode – apoyado en la balsa o sobre una lancha respectivamente – e imágenes rodadas con cámara en mano. Dichos movimientos son coherentes con los de la mirada de alguien que está desplazándose con el grupo a través de la selva o en las balsas; de alguien que forma parte activa de una situación como superar los rápidos, participar en uno de los ataques o intentar salvar la balsa de las coces del caballo y las ofensivas de la selva; o que está quieto pero que sigue la acción o las conversaciones de los otros. Y si la cámara no está en movimiento, lo está el río al fondo.

En muchos casos el movimiento es suave y apenas perceptible: de reencuadre,

para mantener una composición armoniosa que siga la regla de los tercios horizontales y verticales; o de ligero seguimiento, que destaca por la sensación orgánica del espacio de Mauch, que siempre es capaz de encontrar a los actores a pesar de todos los elementos que puede haber entre ellos y la cámara. Un ejemplo claro lo encontramos en la secuencia 19, en la que Aguirre intenta convencer a Armando, al que han enjaulado, para que se una a él. En último término está Aguirre; en penúltimo término, una de las filas de barras de la jaula; en segundo término, Armando; y en primer término, la segunda fila de barras, justo delante de la cámara. Armando rehúye a Aguirre desplazándose por la jaula de izquierda a derecha, mientras este le persigue de un lado a otro y Mauch a su vez sigue a los dos con una virtuosa capacidad para mantenerlos todo el rato encuadrados entre las barras.

Respecto al otro 10% de planos estáticos, estos aparecen en los momentos en que los personajes están asentados en la orilla del río sin actividad. Es como si recreasen el punto de vista de alguien que ha podido sentarse a descansar y observara las acciones o conversaciones de otros que también están sentados; o cuando Herzog decide detener el tiempo, para que el espectador observe el agua enfurecida del río bullendo (planos 2.03 y 2.04) o escuche a “Hombrecito” tocando la flauta.

Por otro lado, la fotografía es bastante claustrofóbica: los grandes planos generales de los paisajes son muy escasos, apenas hay planos abiertos en los que se vea el cielo, los planos de grupo o bien son picados o bien el límite superior del cuadro está al filo de las cabezas, y los primeros planos son una constante, aunque Herzog haya expresado que no le gustan mucho porque los presiente como una intrusión en el actor y en la soledad privada del público<sup>320</sup>. A dicha sensación de claustrofobia también contribuye una nubosidad persistente, ya prevista por Herzog, que programó el rodaje

---

<sup>320</sup> *Ibíd.*, p. 109.

durante la estación de lluvias. Si a esto se le añade la espesura de la vegetación, la oscuridad de la imagen queda perfectamente justificada. Son esta clase de recursos los que le permiten a Herzog dotar de cierta coherencia dramática al ambiente.

Durante el rodaje Herzog y Mauch establecieron una relación de contacto físico permanente, “como una pareja de patinaje sobre hielo”<sup>321</sup>. Debían moverse al unísono y respetar una sincronía en los pasos. Herzog iba siempre agarrado al cinturón de Mauch, y en esa postura debían arreglárselas para moverse con soltura. Por ejemplo, en las tomas de acción sobre las balsas eran los únicos que no iban atados con cuerdas. También iban los dos solos en la lancha desde la que se tomó la toma final circular. Herzog lo recuerda como una experiencia muy física y atlética. Él iba conduciendo a una velocidad de sesenta kilómetros por hora, cuidando de mantener la lancha a flote en medio del oleaje que levantaba. El mérito de una toma tan suave como la que finalmente aparece en la película, en la que el espectador percibe el río calmo como un lago, se debe tanto a su capacidad de mantener el equilibrio de la embarcación como a la pericia de Mauch en el manejo de la cámara.

### **- Montaje**

Para Herzog el ritmo de una película viene definido por el rodaje. En el caso de *Aguirre*, consideraba que dicho ritmo estaba especialmente vinculado a la cronología de la historia<sup>322</sup>. Estaba convencido de que, para conseguir que el público percibiera cómo la expedición se deslizaba poco a poco hacia el desastre, la película debía rodarse

---

<sup>321</sup> *Ibíd.*, p. 73.

<sup>322</sup> *Ibíd.*, p. 78.

secuencialmente. Y así lo hizo. Empezaría con el ritmo que le corresponde a una tremenda fuerza militar de cientos de expedicionarios, un ritmo que se iría ralentizando a medida que los personajes (y los actores) se fuesen agotando. De este modo, sin sobresaltos ni aceleraciones o frenazos, la selva y el río impondrían su ritmo y desintegrarían dicha energía hasta estancarla como la balsa que al final gira sobre sí misma.

Por lo tanto, dado que gran parte del ritmo de la película vendría marcada por el rodaje y que la historia transcurriría en un mismo espacio, la función del montaje consistiría sobre todo en pautar la conexión entre secuencias y en transmitir varias sensaciones concretas: que una amenaza se cierne sobre los personajes, que estos han perdido el rumbo y que no es Aguirre el único demente, sino que toda la situación es demencial.

El texto introductorio y las notas de Fray Gaspar, como hemos señalado varias veces, se añadieron en la fase de montaje. Resultaban no sólo idóneos sino necesarios para sembrar la sensación de amenaza que hemos comentado, además de para ubicar espacial y temporalmente al espectador. Determinan el tono épico de la película, crean un punto de vista y generan cierto suspense.

La primera imagen que aparece tras el texto en *scroll* sobre fondo sepia es el plano general contemplativo de los Andes entre nubes, acompañado por el inquietante coro electrónico de Popol Vuh, que se prolonga lo suficiente para que el espectador se impregne de la atmósfera andina, se adapte al ritmo al que va a ir la narración y se prepare para iniciar el descenso factual y metafórico de los personajes. A partir de ese momento ya no tendrá una visión externa de la aventura sino que formará parte de ella.

Durante una hora, el montaje se preocupará de mantener al espectador orientado y de ralentizar suavemente el avance y las acciones de la expedición, como si se tratara



de un cine de aventuras basado en la inacción. No obstante, introducirá algunos planos largos que invocan la amenaza, o como el plano de casi un minuto de “Hombrecito” tocando la flauta de la secuencia 18, que aparece justo después del enfrentamiento que deja a Ursúa malherido, y que sirve para atenuar las energías desaforadas de la secuencia anterior y para señalar la entrada en el segundo acto. A partir de la secuencia 29 la selva se vuelve activa y el espectador empieza a desorientarse. Después de abandonar al caballo en la orilla algo ha cambiado irremediabilmente y se inicia el viaje en círculos condenado al fracaso.

#### **- Banda sonora**

Gran parte de la fluidez de *Aguirre* se debe a la banda sonora, que como el resto de los elementos debía ayudar al espectador a sumirse en el trance hacia el desastre. Herzog cuidó mucho la música y la posproducción de sonido.

Comencemos por la música: Herzog utiliza dos temas que suenan en *off*, compuestos por Popol Vuh - sobre el que se ha hablado extensamente, p. 142 -, y un tema diegético, el de la zampoña (flauta típica de Perú compuesta por dos filas de cañas) que toca uno de los indios que viaja en la expedición. En el caso de esta película, el compositor Florian Fricke (Popol Vuh) llegó a inventar un instrumento para conseguir el tipo de música que Herzog imaginaba. Este le explicó que quería un tipo de música patética e irreal cuyas cualidades fueran similares a las de un coro “de otro mundo, como cuando yo de niño caminaba de noche y pensaba que las estrellas estaban

cantando”<sup>323</sup>. Para obtenerlo Fricke utilizó un tipo de *mellotron* casero que él mismo creó y al que llamó “órgano–coro”. Es un tipo de órgano adaptado para que al tocarlo suenen treinta y seis cintas magnéticas que corren paralelamente en *loop*. Esto crea el efecto de un coro electrónico. El tema que compuso Fricke es monótono y repetitivo, y produce la palmaria sensación de escuchar un coro de voz humana. La naturaleza insólita de la música, las cualidades funestas del sonido y su estructura, transmiten desde el principio que la aventura que vamos a presenciar está condenada a fracasar.

La música de Fricke combina muy bien con la música de la zampoña de “Hombrecito”, al que Herzog escuchó tocar en las calles de Cuzco, y ambas consiguen transmitir la intemporalidad propia de las leyendas.

La banda de sonido se creó a base de diálogos, de paires de pájaros y de silencios. La reconstrucción sonora de la selva se trabajó a conciencia. Para transmitir la presencia opresiva de la selva, Fricke pasó varias semanas grabando los sonidos de los pájaros, que luego editó en ocho pistas distintas para recrear un universo sonoro. La película es una coreografía entre los movimientos físicos y los cantos – o chillidos, según se mire – de los pájaros. Su inclusión en la película es siempre intencionada, y cuando hay silencio presentimos que los indios están cerca. Cuando en el clímax de su locura Aguirre pronuncia el largo monólogo de tono teatral, que nos arroja directamente en su mundo interior, en su mente trastornada, la única respuesta que obtiene es el grito de un pájaro. El resultado final es tan fascinante como complejo y sutil. Su función principal es la de ir creando una sensación de irrealidad cada vez mayor, un esplendoroso trabajo que se puede apreciar incluso mejor si uno cierra los ojos en ciertos momentos.

A Herzog le gusta jugar con ciertos desajustes entre la imagen y el sonido, como

---

<sup>323</sup> Ibíd., p. 256.

cuando muestra volúmenes de agua en plena agitación y nos priva de su sonido. Una extraña sensación atrapa al espectador, una sensación de fragmentación, de desfase entre lo real y la calidad informe de lo que le rodea. La naturaleza de este desajuste es uno de los grandes temas de la película.

## IV.2. El paisaje en *Aguirre, la cólera de Dios*

### IV.2.1. Las localizaciones de los paisajes

Herzog considera que “hay algo auténtico en la selva que no se puede fabricar”<sup>324</sup>. Por eso desechó desde el principio la posibilidad de rodar la película en un estudio. Si la expedición original capitaneada por Ursúa en busca de El Dorado se inició en el Alto Amazonas peruano, Herzog buscaría las localizaciones en esa misma zona, donde el entorno natural sería prácticamente igual al que se encontraron los españoles quinientos años antes. De esta manera mantenía su decisión de lograr un acercamiento lo más verosímil posible a la aventura original, y de paso se ahorraba mucho dinero, ya que recrear la selva le hubiera supuesto gastarse todo el presupuesto, de trescientos sesenta mil dólares<sup>325</sup>, en solo una semana de rodaje.

Para buscar las localizaciones, viajó a Perú y descendió por varios afluentes del Amazonas, entre ellos el Urubamba, el Huallaga o el Ukayali, hasta encontrar lo que necesitaba exactamente para la película. Nunca había estado en Perú, pero ya había imaginado los paisajes y la atmósfera con gran precisión<sup>326</sup>, y le sorprendió que los espacios naturales se parecieran tanto a la imagen mental que se había creado. Era como si los paisajes hubieran respondido a su llamada<sup>327</sup>.

Seleccionó después los distintos ríos con el objetivo de recrear la sensación de descenso desde zonas altas a más llanas, y para transmitir determinados estados de

---

<sup>324</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el dvd americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

<sup>325</sup> Herzog repite esta cifra en varias ocasiones (Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*; Audio-comentarios del dvd de la película) y también aparece en los datos de Imdbpro.

<sup>326</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 81.

<sup>327</sup> Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*, p. 72.

ánimo según evolucionaba la historia. Por ejemplo: los rápidos de las primeras secuencias debían transmitir el optimismo de los expedicionarios al comienzo de su viaje, mientras que las aguas tranquilas de la última parte de la película debían transmitir el sentimiento de fatalidad y de irremediable suspensión del viaje.

La mayoría de los trechos de distintos ríos que le hubiera gustado utilizar en las escenas de los rápidos no sólo eran demasiado peligrosos para rodar con los actores, sino que incluso resultaban impracticables para el equipo y hacían imposible el traslado de todo el material que necesitaban. No obstante, al final localizó zonas con el grado de espectacularidad que quería, es decir, de apariencia más peligrosa de lo que en el fondo eran, pero materialmente manejables. Respecto a las zonas de aguas tranquilas, estuvo dispuesto a trasladar todo el equipo mil seiscientos kilómetros hasta el río Nanay, donde encontró las características adecuadas.

Por otro lado, escogió los meses de enero y febrero para rodar, en plena época de lluvias (que se extiende de noviembre a abril), para que los ríos tuvieran un caudal generoso y para aprovechar la nubosidad, elemento casi omnipresente en los paisajes de sus películas.

### **- Huayna Picchu**

Las imágenes del descenso de la secuencia 1 se rodaron junto al Machu Picchu, justo en el lado opuesto de las ruinas de la montaña Huayna Picchu (en quechua “montaña/pico joven”), de 2.667 metros de altura.



La montaña Huayna Picchu forma parte de las estribaciones orientales del macizo de Salcantay (Il. 127), en Cusco. Pertenece a una gran formación orográfica conocida como Batolito de Vilcabamba, en la Cordillera Central de los Andes peruanos, y se la reconoce principalmente por ser el telón de fondo de la mayoría de fotografías panorámicas de los restos arqueológicos incas de Machu Picchu (Il. 128).



Il. 127. Plano 01.01.



Il. 128. Fotografía actual del Huayna Picchu y ruinas de Machu Picchu

Sin embargo, la propia montaña alberga también importantes restos arqueológicos relacionados con el famoso complejo inca, como una portada y una gran piedra labrada a modo de trono que se conoce como "Silla del Inca" (siglo XV).

Desde la cima del Huayna Picchu se tiene una vista inmejorable de los restos arqueológicos del Machu Picchu y del río Urubamba, que está al fondo del cañón y cuyas aguas turbulentas se oyen tronar incluso desde un sitio tan elevado. El Nevado Salcantay, que los incas consideraban sagrado, es visible desde aquí, como también lo es la curiosa alineación que existe entre él, el Huayna Picchu y la cumbre del Machu Picchu. Dicha alineación es, según el antropólogo y explorador Johan Reinhard, una de las principales razones por las que Machu Picchu fue importante en tiempos de Pachacútec (1438-71/72).

Hay un camino que parte del extremo norte de Machu Picchu y atraviesa la estrecha lengua de tierra que conecta las montañas Machu y Huayna Picchu, y luego se bifurca. El camino derecho asciende a la cima por un desnivel de seiscientos metros (Il. 130). Ese es el que se utilizó para rodar los planos del descenso de esta secuencia (Il. 129).



Il. 129. Plano 01.04.



Il. 130. Fotografía actual del camino de descenso del Huayna Picchu.

La construcción de ese camino, obra de los incas, debió ser ardua y peligrosa, ya que se trata de un camino muy empinado, además de estrecho, que incluye varios tramos con escalinatas talladas en la roca viva al borde mismo de la pared vertical. Hoy en día es más sólido y seguro (Il. 130), pero cuando se rodó la película, en 1972, era extremadamente resbaladizo.

El día que rodaron el inicio de la secuencia, a las dos de la madrugada empezaron a transportar todo – caballos, cerdos, llamas, alpacas, el cañón – y a todos – cuatrocientas cincuenta personas – hasta allí. Cuando ya no quedaba nada más por subir se puso a llover torrencialmente y el cielo se cubrió de una niebla espesa que no dejaba ver nada. Herzog sabía que los planos generales del descenso (1.02-1.05) serían toma única, que no habría posibilidad de volver y que lo único que podía hacer era esperar. El tiempo se había vuelto en contra de ellos. Por si fuera poco, surgió otro problema grave: aunque casi todos los indios eran nativos del altiplano y vivían a más de cuatro mil metros de altitud, muchos sufrían vértigo, de manera que hubo que montar un sistema de cuerdas para que fueran sujetos y se sintieran seguros a lo largo del camino. El clima, la espera y el miedo comenzaron a hacer mella en todos los que se habían desplazado hasta allí, pero Herzog los animó diciéndoles que la niebla se iría más tarde o más temprano, y que iban a participar en algo inusual en el mundo del cine:

“Se convencieron de que se trataba de algo especial, de algo extraordinario, y conseguí que se quedaran algunas horas más hasta que misteriosamente la niebla se fue de una parte [por donde descenderían los personajes y que necesitaba despejada], y permaneció en otra, deslizándose hacia abajo a lo largo de seiscientos metros, hasta el río Urubamba, que era nuestro primer río”<sup>328</sup>.

---

<sup>328</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el dvd americano de la película



De repente, tenía la mejor circunstancia atmosférica que pudiera haber deseado; en cuanto la cámara se puso a filmar, Herzog dice que vivió un momento de revelación:

“Tuve una sensación muy profunda de que la gracia de Dios estaba con esta película y conmigo. Era como si fuera testigo del inicio de algo extraordinario. Fue en ese momento cuando definitivamente conocí mi destino”<sup>329</sup>.

La bifurcación izquierda del camino mencionado se dirige hacia la parte posterior de la montaña y conduce hasta uno de los más notables complejos de construcciones subterráneas de la región. Si bien su función específica se desconoce, el evidente esfuerzo que costó la obra indica que se trata de un conjunto de construcciones destinado a una élite. Se cree que pudo tener fines funerarios, y que todas las tumbas fueron saqueadas en algún momento posterior. Desde aquí parte otro camino cuesta abajo hacia el río Urubamba. Esa es la senda que debieron tomar para llegar a la localización de la siguiente secuencia.

### **- Río Urubamba**

Las secuencias 2, 3 y 4 se rodaron en la ribera del río Urubamba, que, como antes hemos señalado, está a los pies del Machu Picchu. El río Urubamba (en quechua, *Urupampa*, que significa “meseta de arañas”) es uno de los principales ríos del Perú,

---

*Aguirre, la cólera de Dios.*

<sup>329</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 92.

una de las fuentes del río Ucayali, y parte de la cuenca del Amazonas.



Se encuentra en el Valle Sagrado de los Incas y desde que fue declarado Patrimonio de la Humanidad en 1983 varios tramos de su curso están protegidos. Como la película se rodó diez años antes de darse esta circunstancia, apenas tuvieron problemas de permisos para llevar a cabo el rodaje. En 1972, en la zona solo había un hotel de unas ocho habitaciones, de manera que instalaron al equipo y a los cuatrocientos cincuenta indios del altiplano que hicieron de extras a unos quince kilómetros del Machu Picchu, en unos barracones que construyeron allí mismo con troncos y ramas de los árboles. Salvo Kinski, que dormía en el hotel, el resto lo hacía en hamacas y tarimas de madera.

El Urubamba es un río muy peligroso en la estación de lluvias; sus orillas resultan prácticamente intransitables por la frondosidad de la selva. No obstante, Herzog quería rodar en ese periodo para aprovechar los rápidos y transmitir las dificultades de la aventura. Los indios estaban acostumbrados a abrirse camino a machete, pero

despejar apenas unos metros llevaba más de una hora. El propio Herzog lo describe como un “pandemónium”<sup>330</sup>. Los planos detalle 02.03 y 02.04 (Il. 131) del río “bullendo” transmiten vivamente la fuerza y potencia de las aguas del Urubamba, y en la secuencia 3 (Il. 132) se aprecia muy bien lo complicado que es avanzar por tierra firme, entre una vegetación muy espesa y por un terreno completamente enfangado.



Il. 131. Plano 02.03.



Il. 132. Plano 03.17.

Estas imágenes remarcan la idea de que fue una película verdaderamente muy física. Cuando en ocasiones tenían que cruzar hasta la otra orilla, el agua transcurría con tal fuerza que incluso en las zonas franqueables se vieron obligados a instalar un cable que conectara las dos orillas y atar a la gente a él para cruzar el río. Herzog cuenta que él solía ser el primero en atravesarlo para llevar el cable hasta la otra orilla, y que para hacerlo se ataba una pelota de fútbol con una red como flotador. En la secuencia 3 encontramos un detalle revelador de esa peligrosidad: la mano del propio Herzog, pegado a Thomas Mauch mientras este operaba la cámara, entra en cuadro para evitar que la litera se vuelque y la actriz Helena Rojo, que interpreta a Doña Inés de Atienza, se caiga.

---

<sup>330</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el dvd americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

## - Río Huallaga



En la fase de preproducción de la película, Herzog localizó los ríos que tenían rápidos y que eran navegables regularmente. Fue así como encontró el río Huallaga, también uno de los principales ríos del Perú, afluente del río Marañón y parte de la cuenca del Amazonas, cuyo curso se dirige hacia el norte por un importante valle interandino (Il. 133). Lo descendió acompañado por dos indios nativos, y pudo comprobar en persona que las balsas resistían los rápidos. Aquello lo convenció para rodar allí la secuencia 5 (Il. 134), en la que una de las balsas entra en un remolino. Este río resultaba muy conveniente para rodar ese tipo de escenas, porque presentaba tres zonas de rápidos seguidas. Esa circunstancia permitía obtener mucho material sin necesidad de volver atrás. Solamente se tardaba uno o dos minutos en pasar cada rápido, y no se repitió ninguna toma. En los planos de la secuencia 5, a partir del plano 5.11, se puede observar cómo el río avanza a bastante velocidad y cómo a los remeros, a pesar de lo fuertes que eran, les cuesta maniobrar.



Il. 133. Plano 05.01.



Il. 134. Plano 03.01.



Il. 135. Plano 16.02.



Il. 136. Plano 17.01.

Otro de los problemas que tuvieron fue que una de las orillas que habían acondicionado para el rodaje de varias escenas se inundó completamente de un día para otro debido a la crecida del río, que además arrastró las balsas, que quedaron destrozadas. Sin embargo, Herzog supo aprovechar el contratiempo en beneficio de la historia, incorporando el suceso (secuencia 16) al guion (Il. 135). La película, como el viaje, se iría transformando por la acción de la naturaleza. Por eso durante varias secuencias, desde que pierden a los pasajeros de una balsa hasta que pueden retomar el viaje, pasando por la rebelión de Aguirre (Il. 136), la coronación de don Fernando de Guzmán y el proceso a Don Pedro de Ursúa, los personajes tienen que moverse en un exiguo espacio rocoso entre el agua y la selva. En este río se rodó hasta la secuencia 28, en la que ya pasamos a un terreno de llanura.



## - Río Nanay



El río Nanay es otro afluente del Amazonas. Es además uno de los ríos que rodean la ciudad de Iquitos convirtiéndola en una isla. En él se rodó desde la secuencia 29 hasta el final. La localización dista mil seiscientos kilómetros de la anterior, y en la época del rodaje no se llegaba por carretera sino en hidroavión, ya que estaba a cuatrocientos kilómetros de la población más cercana. Tardaron toda una semana en transportar a las personas y el material y en preparar las chozas flotantes que les servirían tanto de medio de transporte como de alojamiento.

El Nanay es un río muy tortuoso y pertenece enteramente a las tierras bajas, al contrario que los anteriores, que discurren entre montañas (Il. 137). Su curso es lento y se divide en muchos caños - una especie de canal natural, que permite la descarga lateral de los excedentes de agua del río - y cadenas de lagunas que inundan la llanura. Como las orillas de este río están anegadas y hay que adentrarse mucho entre la vegetación hasta llegar a tierra firme, las chozas flotantes eran la única opción para

albergar al equipo. Para inmovilizarlas por la noche las ataban a los arbustos o árboles que sobresalían del agua. Las chozas flotantes iban siempre más de un kilómetro por detrás de las balsas de rodaje, pero hay un momento de la secuencia 44 en que llegaron antes de tiempo y se colaron en el plano (44.01). Apenas es perceptible, pero es el tipo de detalle que uno descubre en el trabajo de desglose de una película.

La secuencia 35 muestra cómo en la parte del río Nanay uno se adentra en la selva navegando entre los árboles a lo largo de kilómetros y kilómetros sin tierra firme a la vista (Il. 138). Los únicos lugares para poner el pie en seco son algunas colinas que generalmente los nativos aprovechaban para levantar los poblados (Il. 139).



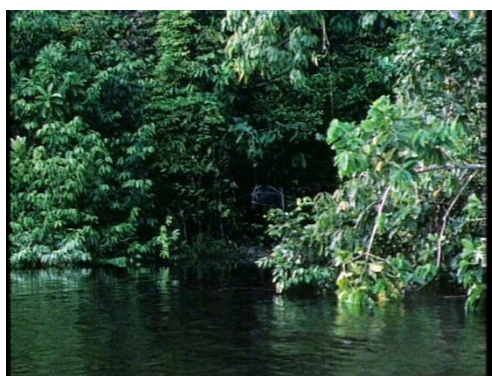
Il. 137. Plano 29.01.



Il. 138. Plano 35.02.



Il. 139. Plano 39.05.



Il. 140. Plano 33.32.



Il. 141. Plano 44.04.



Il. 142. Plano 45.11.

Las secuencias que se ruedan en este río que parece que no avanza corresponden a la parte de la historia que ha abandonado su trayectoria lineal para estancarse en la locura que ha atrapado a los personajes. Como hemos comentado, se inicia cuando Don Fernando de Guzmán decide echar al caballo de la balsa y los hombres lo observan como si se reconocieran a sí mismos en el animal abandonado (Il. 140). El estado febril que se apodera de la historia se refuerza con la imagen del barco en la copa del árbol (Il. 141), que ya no resulta extraña. Subir el barco hasta allí supuso diez días de trabajo. Por otro lado, las aguas tranquilas de este río facilitaban la toma circular final desde la lancha en torno a la balsa en la que solo queda en pie Aguirre rodeado de monos (Il. 142).

#### **IV.2.2. La selva como paisaje indiferente al ser humano**

La primera imagen de la película es un gran plano general de los Andes entre nubes y a contraluz (01.01), y lo primero que escuchamos es una música inquietante: como un coro humano, pues tiene las cualidades de la voz humana, pero muy artificial al mismo tiempo. El ambiente es misterioso, casi místico. La espesa niebla apenas



permite distinguir a la expedición de cientos de personas que descienden desde el pico de una montaña en zigzag (01.02 – 01.03). Esta niebla parece el vapor que desprende la selva “después de mil años de lluvia”<sup>331</sup>.

La grandeza del paisaje convierte en hormigas invasoras a los expedicionarios que bajan con dificultad entre los riscos. Bajan de uno en uno en fila porque el paso es muy estrecho, empinado y avanza al lado de un precipicio. Desde más cerca, observamos con detalle documental la composición humana y material de la expedición (01.04 – 01.13), constituida por una inmensa mayoría de indígenas andinos con gorros y ponchos tradicionales, que van encadenados y son utilizados como bestias de carga; las llamas, los animales de corral, los cerdos; los soldados con pesadas armaduras, más propias de las guerras de Europa, totalmente inadecuadas a este medio natural; las literas de las mujeres; la imagen religiosa de una Dolorosa; la rueda de un cañón, una imagen que invita a reflexionar en torno a la inutilidad de la misma en semejantes parajes; y al final, Lope de Aguirre y su hija, bajando con precaución por la ladera. Todo conforma una solemne procesión sin retorno hasta que el cañón cae estrepitosamente (01.16), rompiendo de forma violenta el clímax musical en el que estábamos inmersos, y explota ya a la altura del río, que vemos por primera vez (01.17). El humo se eleva entre las copas de los árboles y suena el tronar del río (01.18), que “fluye ensimismado, sin plan”<sup>332</sup>.

El hombre europeo y su fuego han irrumpido en la selva como si fueran a acabar con un silencio y un equilibrio milenarios. El cañón y su estruendo simbolizan la agresión de la conquista de América, el contraste entre lo salvaje y lo civilizado, el binomio barbarie - civilización, pero como un accidente que pasará por la selva sin que a esta apenas le afecte.

---

<sup>331</sup> Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, p. 138.

<sup>332</sup> *Ibíd.*

Desde una perspectiva histórica Victoria M. Stiles afirma que la presencia de cañones en *Aguirre* ofrece un comentario del propio Herzog sobre la vanidad de la expedición. Señala que en la histórica expedición de Ursúa y Aguirre, como en la previa de Orellana, se utilizaron varios tipos de armas, pero no los cañones, y que mediante la inclusión de los cañones, Herzog pretende reflejar que la demostración de poder de los españoles resulta ineficaz, incluso patética, en la confrontación entre la selva y el hombre civilizado. El esfuerzo que les ha supuesto llevarlo hasta allí se vuelve desmedido y absurdo<sup>333</sup>.

Estas primeras imágenes presentan el medio natural como principal antagonista de los expedicionarios. Nos remiten a los cuadros de Brueghel de los que hemos hablado (p. 192) pues la presencia humana se vuelve endeble en la tupida selva. La invasora vegetación expulsa de la tierra firme al invasor humano, pero el río también es una amenaza como nos lo anuncian los planos detalle del río “bullendo” de la secuencia 2 (02.03 – 02.04). No es habitual que un director aguante tanto tiempo planos de este tipo, ya que con pocos segundos se explicita la furia de la naturaleza, sin embargo, Herzog lo alarga para mostrar también cómo la naturaleza tiene una poderosa vida independiente<sup>334</sup>. A partir de ese momento el espectador ya no volverá a tener una visión externa de la aventura sino que formará parte de ella, y estará tan incómodo como los personajes en los exigüos claros que la selva concede en sus orillas y en las precarias balsas.

Desde el principio aparecen movimientos circulares, por ejemplo cuando el caballo de Pizarro se mueve en círculos (03.01 – 03.08), y su jinete se engancha en una rama que le obstaculiza avanzar. Estos movimientos reiteran, como las palabras del

---

<sup>333</sup> Stiles, Victoria M., *Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's Aguirre, The Wrath of God*, p. 165

<sup>334</sup> Audio-comentarios del propio Werner Herzog a Norman Hill en el DVD americano de la película *Aguirre, la cólera de Dios*.

inicio de la película, que la expedición está atrapada en esa inmensidad frondosa. Para no verse atrapados por la vegetación y el fango, los soldados españoles responden con movimientos frenéticos y violentos (03.13 – 03.18). Ya no se asemejan a una procesión de hormigas, sino a una multitud que avanza torpe y patéticamente. La cámara de Mauch describe minuciosamente este agitado encuentro con la selva; incluso el lodo y el agua manchan el objetivo, de forma que se enfatiza la amenazante falta de visión, y el inminente colapso de la mirada imperial. La selva, dice Herzog, “es una huelga permanente en contra de los esfuerzos humanos”<sup>335</sup>.



Il. 143. *La conversión de San Pablo*, de Peter Brueghel (1567). Museo de historia del Arte de Viena.

Aquí cabría una comparación con el cuadro de Brueghel de *La conversión de San Pablo* (1567), un tema bíblico cargado de significación política pintado en años cercanos a los de la expedición original de Lope de Aguirre, concretamente el año de la llegada del Duque de Alba y sus tropas a los Países Bajos. Brueghel ubica el tema en su presente y en un paisaje montañoso de difícil acceso: las tropas españolas cruzan los Alpes para llegar a los Países Bajos con la misión de expulsar a los herejes y poner fin a los movimientos que reivindicaban mayor libertad para la región. Se suele interpretar como la esperanza del pintor de que el cruel Duque de Alba (de negro en el cuadro) se

---

<sup>335</sup> Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, p. 88.

convirtiera al protestantismo antes de llegar a su destino<sup>336</sup>, como cuando un rayo cayó sobre Saulo/San Pablo en su camino a Damasco.

A través de las tres secuencias descritas el espectador se ha impregnado del ambiente andino y selvático, se ha adaptado al ritmo de la narración y está preparado para descender por el Amazonas con la avanzadilla de cuarenta hombres que se separan del grupo principal ante las dificultades que les pone el entorno. A lo largo del descenso por el río, la selva se presenta como un paisaje sin cielo y sin horizonte, una cárcel sin muros, sofocante, inextricable que incluso llega a tomar posesión de la balsa, último refugio de los hombres que prefieren alojarse en medio del río. Las imágenes de la familia de ratas que habita también en la balsa, una mariposa que vuela hasta allí y se posa en la mano de uno de los soldados y la invasión al final de cientos de pequeños monos, parecen recalcar que incluso los animales también necesitan ese refugio.

De repente, en la secuencia 29 la selva se vuelve activa. Enemigos invisibles empiezan a atacar desde su interior y se suceden las escaramuzas, en las que de nuevo el cañón resulta absurdo. Igual que llegan las flechas desde una masa verde informe, los cañones disparan a una masa verde informe que permanece indemne. La selva está en todas las direcciones y el espectador empieza a perder la orientación. Deja de estar claro hacia dónde avanza la expedición. Las cualidades irreales de la selva hacen que las fantasías de los personajes se desboquen y cuando abandonan el caballo en la orilla, contemplan cómo la vegetación lo “engulle” (33.32). Adquirimos la conciencia de que algo ha cambiado irremediabilmente y de que el destino anunciado al principio empieza a realizar su trabajo. Los planos se vuelven más largos, aparecen imágenes de una naturaleza vibrante al margen de los acontecimientos principales (42.07, 43.01, 43.07) y espejismos como el del barco encaramado a la copa de un árbol muy alto (44.04 –

---

<sup>336</sup> Hagen, Rose-Marie y Rainer, *Bruegel. La obra completa – Pintura*, p. 10.

44.08). El espectador pasa a compartir el letargo en el que entran los personajes. Llegamos a olvidar que inicialmente hubo un propósito – localizar El Dorado – y asumimos la fusión entre delirio y realidad. “Es increíble y extraño cómo el tiempo fluye en esta película”, expresa Herzog con cierta satisfacción en los audio-comentarios que hace en el *DVD* americano de la película, al llegar a este momento de cambio.

En las tres últimas secuencias, la expedición ingresa en el remolino que los absorberá, aunque la selva, “fiel a su ser más íntimo”, “en su amplia y gigantesca miseria [...] no tiene un ápice de conciencia”<sup>337</sup> de la aniquilación que ha emprendido. El agua ya no avanza y Aguirre y los monos son los únicos ocupantes vivos de la balsa (45.05 – 45.09). En el antepenúltimo plano (45.10) vemos el cielo de nuevo. Aparece pálido y neutral, limpio de nubes, y con un sol radiante e indiferente brillando en su centro. La aparición del sol en ese preciso momento funciona como un gran despertar para el espectador, que en el siguiente plano, el *travelling* circular en torno a Aguirre y los monos, ya no formará parte del mundo de aquellos personajes. Los abandonamos en su fracaso. No obstante, si Lope de Aguirre le ofrece a Herzog un héroe legítimo no es solo porque fracase en su misión, sino porque explora el territorio en el que se pierde. Huye de la Historia, integrándose no solo en un paisaje indiferente, silencioso y sordo, sino en el mismo abismo del tiempo. La selva “solo existe en el presente”<sup>338</sup>, escribe Herzog en su diario de producción de Fitzcarraldo.

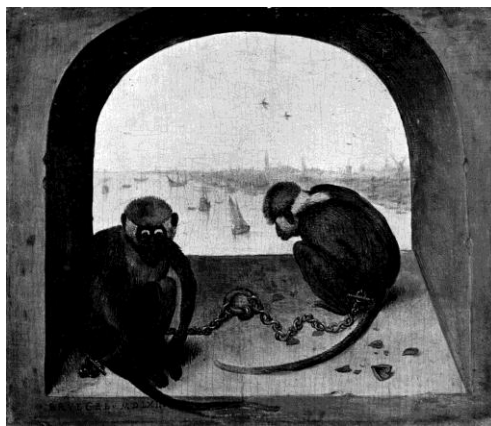
Herzog no ha aclarado el significado preciso de los monos de la última secuencia de la película, pero tampoco aclaró Brueghel el de los monos encadenados y apesadumbrados de uno de sus cuadros (Il. 144). Probablemente compartan un significado común, como en las demás relaciones que hemos ido estableciendo entre ambos artistas. El ser humano ve en el mono el reflejo de su “ridícula e inculta hilaridad

---

<sup>337</sup> *Ibíd.*, p. 261.

<sup>338</sup> *Ibíd.*, p. 179.

de los instintos y de las payasadas de su ‘mente de mono’.”<sup>339</sup> Y según Rose-Marie y Rainer Hagen, “en la iconografía cristiana, los monos simbolizan casi siempre la estupidez o vicios como la vanidad y la avaricia”<sup>340</sup>. Las cáscaras de avellana que aparecen en el cuadro de Brueghel aluden al refrán holandés “ir a los tribunales por una avellana”, según lo que podemos interpretar que sus monos han perdido su libertad por un asunto insignificante. Lo mismo podría decirse de Aguirre y los expedicionarios, que además han perdido su vida por un asunto bizantino.



Il. 144. *Dos monos*, de Peter Brueghel (1562). Museo Staatliche, Berlín.

#### IV.2.3. La selva en el ciclo de la naturaleza

“Los indios de la selva llaman Cayahuari a este país, el país donde Dios no terminó su creación. Tan solo cuando el hombre haya desaparecido, creen ellos que volverá él para terminar su obra”.

---

<sup>339</sup> Martin, Kathleen (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, p. 262.

<sup>340</sup> Hagen, Rose-Marie y Rainer, *Bruegel. La obra completa – Pintura*, p. 23.

Con estas palabras inicia Herzog su película *Fitzcarraldo* para refirse a la selva. Por lo tanto la considera el anti-Edén del proceso de creación en el ciclo de la naturaleza. En el documental *Burden of dreams (El peso de los sueños, 1982)*, rodado por Les Blank a propósito del rodaje de la película *Fitzcarraldo*, Herzog refuerza esta idea en términos nietzscheanos:

“Tenemos que aceptar que [la selva] es mucho más fuerte que nosotros. Kinski siempre dice que está llena de elementos eróticos. Yo no la veo muy erótica, la veo llena de obscenidad... Y la naturaleza aquí es vil y rastrera. No he visto nada erótico aquí. He visto fornicación y asfixia y estrangulamiento y lucha por sobrevivir y crecer y podrirse. Desde luego que hay miseria, pero es la misma miseria que hay alrededor nuestro. Los árboles aquí están en una situación miserable y los pájaros también. Yo no creo que canten sino que chillan de dolor. Es un lugar inacabado. Es prehistórico. Lo único que le faltan son los dinosaurios. Es como una maldición que pesa sobre todo un paisaje. Y cualquiera que se adentre en ella compartirá dicha maldición, de manera que estamos condenados por lo que estamos haciendo aquí. Es una tierra que Dios, si existe, creó encolerizado. Es la única tierra en la que la creación todavía no ha terminado. Si prestamos atención a lo que nos rodea, hay una cierta armonía. La armonía del crimen abrumador y colectivo; y nosotros, en comparación con la vileza, la violencia, la obscenidad articulada de toda esta selva, nosotros sonamos como frases mal pronunciadas, parecemos fragmentos mal acabados de alguna estúpida novela suburbana. Y tenemos que volvernos humildes frente a esta miseria abrumadora y esta fornicación abrumadora, este crecimiento abrumador y esta abrumadora falta de orden; incluso las estrellas en el cielo parecen un revoltijo: no hay armonía en el universo. Tenemos que familiarizarnos con esta idea de que no hay verdadera armonía tal y como la hemos concebido; pero digo esto lleno de admiración por la selva. No se trata de que la odie, la amo, la amo enormemente, pero la amo en contra de mi recto juicio.”

Según Giambattista Vico (1668-1744) el ser humano salió de los bosques y de

las selvas para fundar la civilización, lo contrario del estado “salvaje”: "El orden de las cosas humanas procedió de esta manera: primero fueron las selvas, después las chozas, luego las aldeas, a continuación las ciudades, finalmente las academias"<sup>341</sup>. De esta manera, las instituciones que gobiernan Occidente - la religión, el derecho, la familia, la ciudad – nacieron como oposición a los bosques y las selvas, que desde el principio han sido las primeras y últimas víctimas de la expansión de la civilización. Esta hace su aparición precisamente con la fundación de la *civitas*, de la ciudad o Estado; con la transformación de extensas zonas boscosas en terreno cultivable y edificable, en terreno en el que se construyeron casas, calles, lugares de culto, necrópolis, y se crearon campos arados y jardines.

Cuando hablamos de los protopaisajes (p. 148) ya mencionamos que antes de inventar un paisaje por medio de la pintura o de la poesía, el ser humano creó jardines delimitados y que estos eran como “islas” de naturaleza domesticada para el deleite. El jardín del paraíso es el lugar imaginario del principio de nuestro mundo, y refleja la fantasía del ser humano de ubicar el origen en un espacio idealizado, de armonía, incorrupto, autogenerador y contenido. De hecho, en casi todas las culturas y religiones, el jardín representa un espacio sagrado, y los musulmanes incluso llaman a Alá “el jardinero”.

Los campos de grano, los huertos, las viñas y los jardines representaban precisamente los lugares civilizados, y aunque existiera un sentimiento religioso de lo sagrado asociado a los bosques, no hay en los antiguos ningún deseo especial de adentrarse en ellos para experimentar la intensa emoción estética de lo sublime. No eran lugares a los que se iba con gusto, e incluso los soldados romanos se mantuvieron fuera de estos, los territorios de los bárbaros.

---

<sup>341</sup> Vico, Giambattista, *Ciencia nueva*, p. 49.



En la Edad Media solo se gozaba de la naturaleza cercada y eran muy comunes los jardines cortesianos y de los claustros (del latín *claudere*, “cerrar”). Marco Polo en el *Libro de las maravillas* (que relata sus viajes a finales del siglo XIII) y Coleridge en su *Kubla Khan* (1797) describen deslumbrados los jardines del Oriente, y Rousseau en *Julia o La nueva Eloísa* (1761) y Zola en *La caída del abate Mouret* (1875) describen jardines míticos para crear sus alegorías. Pero el caso más sofisticado de esta forma de *artear* la naturaleza, lo encontramos en el jardín japonés, que surge en la era Heian (siglos IX – XII) como arte importado de China, y que en su deseo de concentrar lo máximo en lo mínimo se abstrae de su propia materia.



Il. 143. *Jardincito del Paraiso*, Maestro del Alto Rin, siglo XV. Kunstinstitut, Fráncfort.

No obstante, en el siglo XVIII se produce un cambio: se rechaza todo cerramiento y se reclama una vuelta a la naturaleza. Pero se trata de una vuelta bajo el signo del arte, que no se traduce tanto en volver al paisaje salvaje, a los bosques y las selvas, como en una *pictorización* del país<sup>342</sup>. Se echan abajo las vallas y se descubre toda la naturaleza como jardín. Ahora se trataba de

<sup>342</sup> Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 44.

“instaurar un justo término entre la anarquía (la naturaleza salvaje) y el despotismo (el jardín francés), del mismo modo que la constitución inglesa es un justo término entre la libertad de los hombres primitivos y las imposiciones del gobierno despótico”<sup>343</sup>.

El modelo arquitectónico del paisaje se sustituye por un modelo pictórico, y por ejemplo los famosos jardineros ingleses de la época, como William Kent, William Shenston o Henry Hoare, pasan a concebir el jardín a imitación de los cuadros “romanos” del pintor Claudio de Lorena (siglo XVII), que aunaba el culto a la arquitectura de la Antigüedad clásica y la reverencia hacia cierta naturaleza serena y plácida para evocar en sus paisajes idealizados un pasado mítico.

René-Louis Girardin, influido por los jardines ingleses y las ideas de Rousseau, del que fue alumno, creó entre 1764 y 1776 el primer jardín paisajista francés en Ermenonville (la tumba de Rousseau, de hecho, se encuentra en la isla artificial que está en el lago en Ermenonville), y escribió el tratado *De la composition des paysages*, que confirma la subordinación al modelo pictórico:

“Es como poeta y como pintor como hay que componer los paisajes [...]. El cuadro es la única manera de escribir la idea para verla exactamente antes de ejecutarla”<sup>344</sup>.

El cuadro supone para él un esquema de composición que, aplicado a la naturaleza la esquematiza en paisaje. Su objetivo es inscribir “el marco de un cuadro en el terreno”<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> Ibid., p. 47.

<sup>344</sup> Citado por Roger, Alain, Ibid., p. 47.

<sup>345</sup> Ibid., p. 47.



Il. 144. Vista norte del jardín de Ermenonville (Francia), diseñado por René-Louis Girardin. Grabado de 1808.

En *El dominio de Arnheim o el jardín-paisaje*, Edgar Allan Poe crea una parábola en torno a este deseo de *artealizar* materialmente la naturaleza a través del personaje de Ellison, que decide utilizar su inconmensurable riqueza para *convertir en paisaje* todos sus dominios y reparar los errores del Creador, cuyo sentido estético deja mucho que desear:

“Ellison me ayudó mucho a resolver lo que siempre consideraba yo un enigma: me refiero al hecho (que nadie, salvo un ignorante, puede discutir) de que no existe en la naturaleza ninguna combinación decorativa como puede producirla el pintor de genio. No se encontrarán en la realidad paraísos como los que resplandecen en las telas de Claude [de Lorena]. En el más encantador de los paisajes naturales siempre se hallará una falta o un exceso, muchos excesos y muchas faltas [...]; no hay posición alguna en la amplia superficie del terreno natural donde un ojo artista, mirando detenidamente, no encuentre motivo de disgusto en lo que respecta a la llamada composición del paisaje [...]; el arte nuevo, del que estará llena la obra, le dará el aspecto de una naturaleza intermedia o secundaria –una naturaleza que no es Dios ni una emanación de dios, sino que es la naturaleza tal cual sería si hubiera salido de las manos de los ángeles que planean entre el hombre y Dios [...]. No se vería ni una rama muerta, ni una hoja seca; ni una piedra perdida, ni una mota de tierra marrón”<sup>346</sup>.

<sup>346</sup> Poe, Edgar Allan, *El dominio de Arnheim o el jardín-paisaje*, online.

Lo que Ellison quiere hacer en un vasto territorio es lo que Baudelaire considera que las modas, en su intento permanente y sucesivo de reformar la naturaleza, incorporan en la cotidianidad de las personas. En el capítulo *Elogio del maquillaje* de su obra *El pintor de la vida moderna* propone un ejemplo:

“¿Quién no sabe que la utilización de los polvos de arroz, tan neciamente anatematizados por los filósofos cándidos, tiene como finalidad y resultado hacer desaparecer de la tez todas las manchas que la naturaleza ha sembrado de forma ultrajante, y crear una unidad abstracta en el tono y el color de la piel, unidad que, como la producida por la envoltura, aproxima de inmediato al ser humano a la estatua, es decir a un ser divino y superior?”<sup>347</sup>

En este sentido, la imaginación y los sueños de los artistas pueden desplegarse hasta el infinito como Saint-Simon, que en *L'Organisateur* (1819) se plantea ajardinar toda Francia, o como el diseñador de jardines Gilles Clément, que amplía dicha ambición cuando declara que “vamos a ajardinar el planeta”<sup>348</sup>.

En el ciclo de la naturaleza ha habido un esfuerzo por domesticar ese mundo “dejado a medias” por Dios que ultraja con su vileza y su obscenidad. No obstante, las selvas profundas fueron ennoblecidas cuando a través de la idealización de sus antiguos habitantes por parte de Montesquieu se vio en los bosques germanos el origen de la libertad de los modernos, o cuando, con Rousseau o con Thoreau, morar en los bosques o en sus linderos significa alejarse de las complicaciones artificiales e inútiles de la civilización, escoger la vida sencilla o hacerse habitantes de la zona fronteriza entre estos dos mundos<sup>349</sup>. O durante la misma década en que se rodó la película, momento en que viajar al Machu Picchu y a la selva estaba de moda entre aquellos que buscaban una

---

<sup>347</sup> Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, p. 27.

<sup>348</sup> Ambos ejemplos están tomados de Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, p. 52.

<sup>349</sup> Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, p. 92.

comunidad con la naturaleza o experiencias de cierto esoterismo mágico como oposición al ocio dirigido por el consumismo. De hecho, que la música de estilo New Age de Popol Vuh acompañe a las imágenes convierte la película en un “producto” en boga con las tendencias e imaginarios juveniles de los años sesenta y setenta. Aunque Herzog siempre ha rechazado los presupuestos de estas corrientes con las que no se siente identificado y ante las que bien podría apropiarse de las palabras de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*:

“¿Queréis vivir ‘de acuerdo con la naturaleza’? ¡Qué mentir encierra esta expresión vuestra, nobles estoicos! Imaginaos un ser como la naturaleza, inconmensurablemente derrochadora e indiferente, sin intenciones ni miramientos, sin piedad ni justicia, fecunda y estéril e incierta a la vez. Imaginaos la indiferencia misma convertida en poder: ¿Cómo podríais vivir de acuerdo con semejante indiferencia?”<sup>350</sup>.

Según Vico, las instituciones religiosas y sociales, la historia y la memoria humana se originan en los espacios claros, despejados de vegetación. De manera que en esta película, al penetrar en la selva, Aguirre y los expedicionarios españoles, abandonan los claros y emprenden el camino inverso. En el monólogo de la última secuencia, Aguirre dice que quiere poner “en escena la historia como una pieza de teatro”, pero no se ha dado cuenta de que ha abandonado el lugar propicio para ello y que este hecho hace irremediable su fracaso.

---

<sup>350</sup> Nietzsche, Friedrich, *Más allá del Bien y del Mal*, p. 34.

#### IV.2.4. La selva sublime y colonial de los viajes alrededor del mundo

Son sobre todo los viajes de descubrimiento, como los de Alexander von Humboldt y Darwin o los de los misioneros y exploradores de las selvas vírgenes americanas y africanas - que preceden o acompañan la conquista colonial -, los que crean una épica de la selva como espacio sublime. De ahí pasa a la literatura y de esta a los cuentos y tebeos para niños: Tarzán o el explorador que lucha contra leones o gorilas han habitado la fantasía de varias generaciones. *El Libro de la selva* (1894) y *Kim* (1901) de Rudyard Kipling (1865-1936), *Los misterios de la jungla negra* (1895) de Emilio Salgari (1862-1911), *La isla del tesoro* (1883) de Robert Louis Stevenson (1850-94) o *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad (1857-1924) son los primeros títulos que acuden a la mente, pero esta literatura es infinita y su eco ha sido amplificado muchas veces por el miedo mezclado con la admiración por la exhuberancia de las selvas. Pero, ¿qué es lo que atrae a exploradores y aventureros a estos peligrosos lugares? ¿El mero descubrimiento? ¿la riqueza en forma de oro (El dorado) o marfil o cualquier otra materia prima? ¿tomar distancia con su propio mundo para comprenderlo? ¿o tal vez, la aspiración de volver a los orígenes y empezar de nuevo?

Para Herzog “la sola dimensión de la selva es aterradora, nadie que no haya estado allí en persona podría imaginársela”<sup>351</sup> y en ella “lo sublime y lo espectral habitan como hermanos que ya no se hablan”<sup>352</sup>. Los expedicionarios de su película también la observan así desde la balsa, como un enigma, de la misma manera que lo hacía el protagonista de *El corazón de las tinieblas*:

---

<sup>351</sup> Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, p. 100.

<sup>352</sup> *Ibíd.*, p. 287.

“Está allí ante uno, sonriente, esquiva, atractiva, raquítica, insípida o salvaje, muda siempre, con el aire de murmurar: ‘Ven y me descubrirás’. Aquella costa era casi informe, como si estuviera en proceso de creación, sin ningún rasgo notable. El borde de una selva colosal, de un verde tan oscuro que era casi negro”<sup>353</sup>

La novela de Conrad y la película de Herzog comparten una misma visión de la selva de acuerdo a los aspectos que Burke atribuyó a los objetos y elementos sublimes y que hemos visto anteriormente (p. 213): magnificencia, oscuridad, vastedad en todas sus dimensiones (extensión, altura y profundidad), desorden, misterio, peligro y asombro. De hecho podemos recurrir a las palabras de Conrad para describir la selva de Herzog:

“A todo lo largo de aquella costa informe, bordeada de un peligroso rompiente, como si la misma naturaleza hubiera tratado de desalentar a los intrusos, remontamos y descendimos por ríos y corrientes de muerte en viviente, cuyos bordes se pudrían en el cieno, y cuyas aguas, espesadas por el limo, invadían los cañaverales retorcidos que parecían extenderse hacia nosotros, al borde de una impotente desesperación. En ningún lugar nos detuvimos lo suficiente como para tener una impresión precisa, pero una sensación general de estupor vago y opresivo creció en mí. Era como un fatigoso peregrinar en medio de visiones de pesadilla”<sup>354</sup>.

“El gran muro de vegetación, una masa exuberante y confusa de troncos, ramas, hojas, guirnaldas, inmóviles a la luz de la luna, era como una tumultuosa invasión de vida muda, una ola arrolladora de plantas, unas sobre otras, con penachos, dispuestas a derrumbarse sobre el río, a barrer la pequeña existencia de todos los pequeños hombres que, como nosotros, vivíamos en su seno”<sup>355</sup>.

“Remontar aquel río era como volver a los inicios de la creación, cuando la vegetación

---

<sup>353</sup> Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, p. 29

<sup>354</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>355</sup> *Ibíd.*, p. 54.

estalló sobre la faz de la tierra y los árboles se hicieron reyes. Una corriente vacía, un gran silencio, una selva impenetrable. El aire era caliente, denso, pesado, embriagador. No había ninguna alegría bajo el resplandor del sol. Aquel camino de agua corría desierto, en la penumbra de las grandes extensiones [...] hasta que uno llegaba a tener la sensación de estar embrujado, lejos de todas las cosas una vez conocidas... en alguna parte..., lejos de todo..., tal vez en otra existencia [...] Y aquella inmovilidad de vida no se parecía de ninguna manera a la tranquilidad. Era la inmovilidad de una fuerza implacable con intenciones inescrutables. Y nos contemplaba con aire vengativo.

[...] Sentía con frecuencia aquella inmovilidad misteriosa que me contemplaba, que observaba mis tretas de mono [...] Árboles, árboles, millones de árboles, masas inmensas de ellos, elevándose hacia las alturas [...] Uno se sentía por fuerza muy pequeño, totalmente perdido [...] Aquellas grandes extensiones se abrían ante nosotros y volvían a cerrarse, como si la selva hubiera puesto poco a poco un pie en el agua para cortarnos la retirada en el momento del regreso [...] Éramos vagabundos en medio de una tierra prehistórica, de una tierra que tenía el aspecto de un planeta desconocido. Nos podíamos ver a nosotros mismos como los primeros hombres que tomaban posesión de una herencia maldita, sobreviviendo a costa de una angustia profunda, de un trabajo excesivo.

[...] Nos sentíamos incapaces de comprender todo lo que nos rodeaba; nos deslizábamos como fantasmas, asombrados y llenos de miedos secretos, como pueden hacerlo los hombres cuerdos ante un estallido de entusiasmo en una casa de orates. No podíamos entender porque nos hallábamos tan lejos, y no podíamos recordar por qué viajábamos en la noche de los primeros tiempos, de esas épocas ya desaparecidas, que dejan con dificultades alguna huella... pero ningún recuerdo”<sup>356</sup>.

Ante esto, cuesta ver como casualidades tantas otras coincidencias. Como la descripción de los “piratas” de *El corazón de las tinieblas* que se denominaban a sí mismos Expedición de Exploradores Eldorado y que bien podían ser los expedicionarios de Aguirre:

---

<sup>356</sup> Ibíd., pp. 61-64.



“Era un grupo temerario pero sin valor, voraz sin audacia, cruel sin osadía. No había en aquella gente un átomo de previsión ni de intención seria, y ni siquiera parecían saber que esas cosas son las que se requerían para trabajar en el mundo [...] Deseaban arrancar tesoros a las entrañas de la tierra era su deseo, pero aquel deseo no tenía tras de sí otro propósito moral que el de la acción de unos bandidos que fuerzan una caja fuerte”<sup>357</sup>.

“Pocos días más tarde la Expedición Eldorado se internó en la paciente selva, que se cerró tras ellos como el mar sobre un buzo”<sup>358</sup>.

O la representación del habitante aborigen y legítimo de la selva, al que se le asigna la condición de “otro” casi inhumano:

“La tierra no parecía la tierra. Nos hemos acostumbrado a verla bajo la imagen encadenada de un monstruo conquistado, pero allí... allí se la podía ver como algo monstruoso y libre. Era algo no terrenal y los hombres eran... No, no se podía decir inhumanos. Era algo peor, saben, esa sospecha de que no fueran inhumanos. La idea surgía lentamente en uno. Aullaban, saltaban, se colgaban de las lianas, gesticulaban horriblemente, pero lo que en verdad producía pavor era la idea de su humanidad, igual que la de uno, la idea del remoto parentesco que nos unía a aquellos seres salvajes, apasionados y tumultuosos”<sup>359</sup>.

O la conciencia de contar con la libertad que concede estar lejos de la civilización:

“En este país se puede hacer todo, todo. Eso es lo que yo sostengo; aquí nadie puede poner en peligro tu posición. ¿Por qué? Porque resistes el clima. Sobrevives a todos los demás. El

---

<sup>357</sup> Ibíd., p. 55.

<sup>358</sup> Ibíd., p. 60.

<sup>359</sup> Ibíd., p. 64.

peligro está en Europa”<sup>360</sup>.

En *Aguirre*, Herzog presenta su propia invención del Nuevo Mundo como mera naturaleza, pero al hacerlo no solo confronta a Aguirre y los expedicionarios con la selva o la población nativa, sino más bien a los conquistadores con la tradicional imagen que Europea crea de la Amazonía como un terreno atemporal, vacío de historia y configuraciones culturales.

Desde los inicios de la colonización, Europa ve América del sur como un espacio libre y "no reclamado" ocupado por plantas y criaturas (algunas de ellas humanas), sin organización social ni económica, es decir, un mundo cuya historia estaba a punto de comenzar. Un mundo cuya ausencia de historia, y cuya exuberante naturaleza también parecían justificar la penetración y explotación europea. No en vano, muchos viajeros de los siglos XVI y XVII celebraban la presencia europea como un medio de sacar a esas tierras de la prehistoria y la fundaban desde perspectivas históricas lineales.

Ecos de este imaginario reverberan incluso en los siglos XIX y XX. Los escritos de Alexander von Humboldt, por ejemplo, continúan presentando una imagen de Sudamérica primordialmente natural, ausente de historia, cultura e identidad indígena. Incluso denominó a Nueva España, actual México, como “cuerno de la abundancia”. Resulta curioso que la mayoría de los escudos de países sudamericanos aparezca el símbolo de la cornucopia: en el escudo de Colombia aparecen dos cornucopias, una atiborrada de frutos y flores exóticas del país y otra llena de monedas de oro; en el de Venezuela se encuentran dos cornucopias cruzadas en la parte superior; en el de Perú aparece una cornucopia dorada que derrama monedas de oro; y asimismo aparece en los

---

<sup>360</sup> *Ibíd.*, p. 59.

del escudo de Panamá, Honduras y en el de la Provincia de Mendoza en Argentina.

“La región forestal que se extiende en la zona tórrida de la América meridional y llena las dos cuencas unidas del Orinoco y del Amazonas ofrece seguramente una de estas grandes escenas de la naturaleza. Merece tal comarca, en la más rigurosa acepción de la palabra, el nombre de ‘bosque primitivo’, del cual tanto se ha abusado en nuestros días. Las denominaciones de ‘bosques primitivos’, de ‘tiempos’ o ‘pueblos primitivos’ responden a ideas bastante vagas y no tienen una significación absoluta. ¿Ha de llamarse bosque primitivo o selva virgen a toda especie de bosque espeso y salvaje, lleno de vigorosos árboles, donde no ha puesto jamás el hombre su mano destructora? Puede este nombre convenir a gran número de regiones diferentes bajo la zona templada y aun en la zona glacial. Pero si se quiere sobre todo designar con él la impenetrabilidad de una vasta selva, la imposibilidad de abrirse camino con el hacha a través de árboles que no miden menos de 3 o 4 metros de diámetro, los bosques vírgenes pertenecen exclusivamente a las regiones tropicales. No ha de creerse tampoco que sean siempre, como place decir en Europa, los bejucos trepadores los que, entrelazando sus ramas, hacen impenetrables los bosques inmediatos al ecuador. Los bejucos no forman las más de las veces si no una leve porción del bosque menudo. El principal obstáculo viene de las plantas arborescentes que no dejan ningún espacio vacío en una región donde todos los vegetales que cubren el suelo se hacen leñosos. Si desde que llega un viajero a los trópicos, y no solo al continente si no también a las islas, se cree aun antes de apartarse de las costas transportado al centro de las selvas vírgenes, su error no puede depender de otra cosa que de la impaciencia que siente de ver realizado un deseo de mucho tiempo. No son todos los bosques de los trópicos selvas vírgenes. Casi nunca me he servido de tal palabra en la *Relación histórica de mi viaje* y, sin embargo, para no hablar sino de hombres aun vivos, creo ser, con Bonpland, Martius, Poeppig, Roberto y Ricardo Schomburgk uno de los observadores de la naturaleza que más ha vivido en el interior de selvas vírgenes encerradas en el corazón de un vasto continente”<sup>361</sup>.

---

<sup>361</sup> de Humboldt, Alejandro, *Cuadros de la naturaleza*, pp. 210-211

Según Humboldt, lo que define la selva amazónica como un bosque primitivo es la imposibilidad de penetrar en su espesura caótica y de superar sus obstáculos naturales. Describe la selva tropical como un bosque siempre hambriento, que absorbe todo en su estructura gigantesca, indescifrable y que transforma ese todo en madera. Por definición, la selva delimita un espacio en el que uno no puede esperar encontrar seres humanos, y mucho menos sociedades integradas. Para él la selva amazónica es lo opuesto a la civilización occidental y a la humanidad en general. Afirmando que la selva desafía cualquier intento de abrir un claro para crear un espacio habitable para el ser humano, Humboldt niega las culturas indígenas en un territorio que describe como “casi doce veces la superficie de Alemania”<sup>362</sup>.

Al igual que prácticamente todos los colonialistas españoles anteriores, Aguirre tiene la idea de una Sudamérica deshabitada y prehistórica, e imagina El Dorado como un reino sin reclamar en medio de la selva donde la civilización ha triunfado sobre la naturaleza mucho antes de que los conquistadores llegaran. Como los espejismos del principio y el final del viaje, El Dorado es un espacio imaginario vaciado de poblaciones nativas y rastros de su historia: una imagen fantasmagórica del Edén trasplantado en la selva tropical<sup>363</sup>.

Aunque las flechas envenenadas matan a los hombres uno tras otro, los indios son prácticamente invisibles en la película. Los indígenas están presentes a través de su ausencia y solo se manifiestan a través de las flechas, chozas, gritos y tambores. Son espejismos en movimiento, siluetas y espectros que aparecen y desaparecen momentáneamente a lo largo de las orillas del río: saliendo apresuradamente de la oscuridad de la selva informe y desapareciendo en el momento en que su

---

<sup>362</sup> *Ibíd.*, p. 211

<sup>363</sup> Koepnick, Lutz P., *Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo*, p. 139

reconocimiento parece posible. Su presencia fugaz no les convierte en un grupo social porque los indígenas no se diferencian de la selva, son extensiones hostiles de un entorno natural desorganizado.

En la secuencia 29 tiene lugar la primera escaramuza entre los expedicionarios y los indios, entre la balsa y la selva. Mientras el barco se desliza lentamente por el río, la cámara muestra pacientemente la frondosa orilla del río. Una serie de primeros planos permite identificar el temeroso punto de vista de la tripulación, que mira ansiosamente la vegetación. De repente, aparecen varios indios y los españoles permanecen inmobilizados: no cunde el pánico, no gritan, no disparan. Tienen que descubrir que un soldado ha sido alcanzado por una flecha envenenada para reaccionar. Pero su reacción parece patética, propia de un Don Quijote o del Stroszek que quiere disparar a los molinos de viento en *Signos de vida*, ya que disparan a la selva al azar, incapaces de detectar un objetivo.

"Perdemos a los hombres", afirma Fray Gaspar de Carvajal desesperadamente hacia el final de la película, "pero nunca vemos al enemigo". En su texto *Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo*, Lutz Koepnick señala que los españoles no mueren por la terrible escasez de suministros, ni como consecuencia de los ataques de los indios, sino por su óptica colonial distorsionada. No pueden ver a los nativos porque no caben en sus expectativas iniciales; la invención colonial de la Amazonía implicaba la ausencia de un adversario. Atrapados en esta percepción, se vuelven más susceptibles a las ilusiones y alucinaciones, que les petrifican ante el enemigo cuando este se hace visible y ataca. Transfieren a la selva, como a un fetiche, los aspectos hostiles y proyectan los sentimientos de miedo y terror a la fisonomía de la selva: parece que son los árboles y no los indios los que obstaculizan su empresa.

En la secuencia 12 regresan por la selva los que fueron a rescatar a los ocupantes de la balsa varada, y lo hacen con los ojos abiertos y el arma apuntando hacia la frondosa vegetación. El último soldado pisa una trampa y una cuerda le apresa el pie y le eleva hacia la copa de los árboles. Los demás soldados no se percatan hasta que se oye un gemido ahogado: una vez habiendo desaparecido, el soldado entra en “un reino que está restringido a la representación”<sup>364</sup>. Se giran y uno de ellos vuelve atrás para buscarle. De repente varias gotas de sangre caen sobre una hoja que está a la altura de la vista del soldado y luego otras sobre su cara. El soldado mira hacia arriba y huye despavorido ante lo que ve, pero al espectador no se le devuelve la visión subjetiva de lo que tanto le aterroriza al soldado, como cabría esperar. Se le priva de ello y solo ve la reacción del testigo. Esto subraya la percepción animista de la selva como un absorbente, horripilante, impredecible “otro” contra el que cualquier defensa parece inútil. De hecho, cuando Inés de Atienza se adentra en la selva parece entregarse a sus “fauces”, como si aceptase su propio sacrificio ritual.

En la secuencia 30 los expedicionarios entran en contacto directo con dos indios que se les acercan con su piragua. Parece que su existencia solo es posible porque ambos indios aparecen separados de la selva y de su comunidad tribal; como nómadas sin rumbo. Tan pronto como el indio ridiculiza la Biblia y se aparta de las presunciones de la mentalidad colonialista, transgrede la imagen del noble salvaje y pierde su derecho a existir. Por ello es asesinado.

Según lo dicho parece que la acción de repeler su penetración en el territorio viene de la propia selva, que se resiste a ser conquistada, y no de una civilización que habita ese espacio. Los expedicionarios solo piensan en términos de espacio que conquistar, de apoderarse del entorno que abarca su mirada. En este caso, representan la

---

<sup>364</sup> *Ibíd.*, p. 142

mirada europea que politiza el paisaje. Aunque, como ya hemos dicho, a partir de la secuencia 3 los expedicionarios están atrapados por la frondosidad de la vegetación y no tienen horizonte en el que desplegar la mirada colonial. Y a partir del momento en que pierden el punto de vista colonial, su presencia pierde el sentido.

Cuanto más se reduce la mirada colonial, menor es el campo de acción de la trama de la película, que acaba relegada a los escasos metros cuadrados de la balsa. Lejos de cualquier compensación prometida de El Dorado, los hombres de Aguirre perciben que la selva les arrincona. Curiosamente, se sienten obligados a quemar las chozas vacías de los poblados vacíos que encuentran en algunas orillas del río, no porque quieran acabar con una base enemiga o apropiarse de la tierra, sino para borrar una provocación a su visión colonial, para redimir su construcción de la Amazonía como mera naturaleza.

A lo largo de toda la película, Herzog presenta el abismo entre la exhibición de poder, representada en los teatrales actos de comunicación y la firma de documentos, y las contingencias del entorno natural. Fiel a la famosa frase de Marx de que la historia se repite como farsa, Aguirre reproduce las estrategias de Pizarro de legitimación y dominación una vez que ha logrado su motín. En la secuencia 23 organiza la reunión del grupo en un claro de la selva con la declamación de un discurso y la firma en el mismo acto del documento que recoge la proclama del destronamiento de Felipe II y toda la casa de Habsburgo: "Hemos decidido que debe cumplirse el impulso del destino. Nosotros somos el curso de la Historia y en el futuro ya nadie sentirá miedo de esta tierra. Nos rebelamos hasta la muerte. Y por ello declaramos solemnemente que se nos seque la mano y la lengua se nos pudra si llegamos a desdecirnos". Por medio de la escritura justifican y dan testimonio de la importancia de la acción política, pero estos actos exagerados borran la invocación de historicidad, que el documento pretende

provocar. Con ello, la historia colonial se convierte en su propia comedia, claramente traicionada por la infantil reacción del recién nombrado emperador Don Fernando de Guzmán que gimotea al sentarse en su nuevo trono improvisado. Irónicamente, Aguirre mantiene las normas e instituciones que le oprimían, pero para seguir apartado de la anarquía de la selva.

La redacción de los documentos, la identificación de los actos como históricos y su legitimación, alimentan las ilusiones megalómanas de Aguirre por el control absoluto. Los expedicionarios no quieren abandonar los reinos quiméricos de la escritura, pues creen que la tinta puede abrir rutas coloniales a través de la selva, pero lejos de dictar una nueva orden y apropiarse de la selva, estos textos conducen a los expedicionarios a verse atrapados, metafóricamente y literalmente. La ceremoniosa apropiación de Fernando de Guzmán de un territorio empantanado seis veces más grande que la España coetánea a través de un simple gesto y movimiento de su pluma, vuelve un gesto de por sí vacío, en cómico. Mientras que los españoles creen que están haciendo historia a través de documentación textual y confiscación visual, ellos mismos se han degenerado en objetos de una historia diferente. Han quedado reducidos a ser "carne flotante", que es como los indios les llaman cuando pasan cerca de un poblado (secuencia 39).

El poder de occidente es fútil ante la selva. Sin embargo, frente a su entropía irreductible, la mirada imperial de Aguirre no refleja ningún sentimiento de humildad. El colonialismo aparece como un sistema de representación y de comprensión inadecuado de la selva, que no sólo es indiferente a una posible sublimación estética de esta, sino que fracasa en la misma colonización de esta.

La película transcurre en pleno periodo de transición hacia el capitalismo, un periodo en el que conviven dos concepciones aparentemente opuestas: una "natural",



pre-capitalista, unida a la idea de territorio habitable, y una “alienada”, de relación capitalista con el territorio “como botín”. Sin embargo, los personajes cosifican el entorno como ya está asumido desde la Edad Moderna. Por eso la selva colonial es un paisaje prehistórico, libre, vacío de cualquier organización social, es decir, un paisaje del que apropiarse y, si acaso, de porvenir.

#### **IV.2.5. La selva expresionista y espiritual**

Como bávaro, Herzog siente una gran afinidad con la fertilidad de la selva, los sueños febriles y la exhuberancia física del lugar. Para él la selva siempre ha representado “una forma intensificada de realidad”<sup>365</sup>. Le parece que comparte muchas cosas con la ópera y que ambas son axiomas de sentimientos: “los Grandes Sentimientos de la ópera, que suelen despreciarse por exagerados, a mí al contrario me parecen condensados, reducidos a arquetipos, a una esencia que ya no es posible concentrar más”<sup>366</sup>. Retomamos aquí las palabras de Herzog que adelantamos en la introducción:

“La selva está relacionada con nuestros sueños, con nuestras emociones más profundas, con nuestras pesadillas. No es una simple localización. La selva es como nuestra alma [...]. Es un estado de nuestra mente”<sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 86

<sup>366</sup> Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*, p. 183.

<sup>367</sup> Apartado de biografía del DVD de la película *Corazón de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976).

Por lo que hemos visto hasta ahora, la selva es a la vez un espacio de amenaza y de porvenir y un personaje activo desde un efoque animista. Pero todavía podríamos añadirle una cualidad más: tiene la capacidad expresionista de reflejar al ser humano. En esta película la selva vibra, y tiene una vida profunda e intensa; percibimos su fuerza contenida. “En la selva se agitan las hojas del alma, una por una”<sup>368</sup>. Y en este caso son almas alienadas y desoladas.

“Vista desde el aire, la selva se ondula debajo de mí, aparentemente pacífica, pero eso es solo una ilusión, porque, en su ser más íntimo, la naturaleza nunca es pacífica. Incluso cuando se la desnaturaliza, cuando se domestica, sabe devolver el golpe a los domadores y los degrada al nivel de animales domésticos, de cerdos sonrosados, que luego se consumen como grasa en la sartén”<sup>369</sup>.

Como símbolo, el bosque y la selva representan el aspecto peligroso del inconsciente, su naturaleza devoradora<sup>370</sup>. En este sentido, la selva amazónica de la película constituye una topografía amorfa que perfectamente remite tanto a los impulsos irrefrenables del espíritu de Aguirre, como al contexto confuso en el que se encuentra el hombre moderno. Aguirre representaría esa nueva conciencia que está desgarrada entre un mundo que se desvanece porque se han traicionado y agotado sus creencias, valores e ideales, cuyo clímax fue alcanzado por la generación de conquistadores anterior a él; y uno que nace, representado por la mentalidad subjetiva y subversiva típicamente barroca de este conquistador, que se rebela contra una sociedad anquilosada y corrompida. A partir de esto podemos establecer que lo que también condena a la expedición al fracaso es tener un plan emparentado aún con aspiraciones heroicas épicas que se han quedado

---

<sup>368</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>369</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>370</sup> Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, p. 112.

obsoletas. En los momentos de transición queda todo por desechar y todo por hacer, por eso la selva es otro lugar y un ningún lugar, un espacio que sólo existe como representación de un inconsciente en lucha donde los personajes se pierden y quedan atrapados. Y como horizonte, no puede más que devolvernos una imagen humana, de nuestra propia psique.

Por ello resulta tentador establecer un paralelismo entre los cambios profundos de conciencia que se produjeron en el siglo XVI, y los cambios que se inician en la segunda mitad del siglo XX. En el momento en que Herzog realiza su película el ser humano también tiene que aceptar que el mundo y “las reglas del juego” han cambiado de nuevo de manera irreversible, que el nuevo escenario está a medio construir, es amorfo, puesto que los planteamientos guía, religiosos o ideológicos, han conducido al “canibalismo” y lo que resta es un malestar existencial. Resurgen los movimientos sociales de rebeldía, pero como los sueños de Aguirre fracasan y se apagan. Visto así, el reflejo alienado y desolado que ofrece la selva de *Aguirre* puede interpretarse desde una perspectiva contemporánea, ya que la existencia sigue desgarrada.

En resumen, Herzog crea una selva arquetípica, que está en el inconsciente de todos, y en la que reverberan la alienación y el delirio, el trauma y el fracaso, y en fin, el funesto destino de unos personajes que comprometen su existencia para dotarla de sentido.

### **IV.3. Aguirre, descripción secuencia por secuencia**

#### **SEC. 0. TEXTO INTRODUCTORIO**

Texto en *scroll* en alemán sobre fondo sepia:

“Los indios inventaron la leyenda de la tierra del oro, El Dorado, que estaría situada en los barrizales intransitables de las fuentes del Amazonas.

A finales de 1560 partió por primera vez desde la altiplanicie peruana una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro.

El único testimonio que poseemos de esta expedición, desaparecida sin dejar huella, es el diario de Fray Gaspar de Carvajal.”

#### **SEC. 1. LOS ANDES. EXT/DÍA**

Gran plano General de los Andes entre nubes y a contraluz. Empieza la música *off* que continuará hasta que se indique que cesa. Es una música inquietante: suena como un coro humano, pues tiene las cualidades de la voz humana, pero al mismo tiempo es muy artificial. La espesa niebla apenas permite distinguir a una expedición de CIENTOS DE PERSONAS que descienden desde el pico de una montaña en zigzag. Baján de uno en uno en fila y con mucho cuidado porque el paso es muy estrecho, empujados y avanzan al lado de un precipicio. Desde más cerca se distingue a dos grupos que se intercalan: los indios, que visten con gorros y ponchos tradicionales, transportan la carga en aguayos (tejidos rectangulares de rayas muy coloridas) que se atan al pecho y van encadenados, y los soldados españoles, con armadura casi completa y, en su mayoría, con lanzas.

## FRAY GASPAR DE CARVAJAL (EN OFF)

El día de Navidad de 1560 alcanzamos el último puerto de la Cordillera de los Andes y contemplamos por primera vez a nuestros pies la selva prometida. Por la mañana dije la misa y después fuimos descendiendo a través de las nubes.

Los expedicionarios transportan por el estrecho paso gallinas, llamas, cerdos, dos literas para el traslado de personas, un cañón en piezas... Entre ellos va PEDRO DE URSÚA (a partir de ahora URSÚA) con peto de armadura y casco. Al aparecer también lo hace el título de la película sobre la imagen: *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES* (“Aguirre, la cólera de Dios”). A él le sigue su amante, DOÑA INÉS DE ATIENZA (a partir de ahora, INÉS). Aparece en imagen el siguiente texto: *Ein Film von Werner Herzog* (“Una película de Werner Herzog”). Más atrás van FRAY GASPAR DE CARVAJAL (a partir de ahora FRAY GASPAR) y un INDIO que transporta la figura de la Virgen; ELVIRA DE AGUIRRE (a partir de ahora, FLORES) y su padre LOPE DE AGUIRRE (a partir de ahora AGUIRRE); y el noble DON FERNANDO DE GUZMÁN (a partir de ahora DON FERNANDO). De repente cae el cañón por el precipicio y explota en medio de la selva, ya a la altura del río, que se ve por primera vez. Cesa la música *off* en un fundido. El humo se eleva entre las copas de los árboles a contraluz. Se oye el tronar del río.

## SEC. 2. ORILLA DEL RÍO. EXT/DÍA

GONZALO PIZARRO (a partir de ahora PIZARRO) y AGUIRRE están en la

escueta orilla del río, apoyados en unas rocas y apartados del resto de expedicionarios. Están rodeados de vegetación y las aguas terrosas descienden con fuerza y revueltas. Aguirre ve claro que “nadie puede bajar con vida por el río”, pero Pizarro está seguro de que es posible y de que la situación está mejorando. Aguirre le dice directamente que no tiene razón y que la situación va a peor.

Tras la conversación, aparece un plano detalle las aguas bravas del río. Empieza la música *off* electrónica e inquietante, que continuará hasta que se indique que cesa. La imagen permanece y permanece, más tiempo de lo que podría esperarse. Parece agua en ebullición.

### **SEC. 3. LA SELVA. EXT/DÍA**

La expedición se abre camino entre la espesura de la vegetación que apenas deja entrar la luz del día. VARIOS INDIOS van a la cabeza abriendo el paso a machetazos. Aun así, a PIZARRO le cuesta avanzar con su caballo sin engancharse en alguna rama. Un GRUPO DE INDIOS se ha detenido; algunos están de pie, otros sentados y uno yace boca abajo. Delante de este grupo pasa un INDIO a pie guiando un caballo sin prestar atención al hombre que parece muerto, como si hubiese recibido la orden de no detenerse ante nada. El resto de indios y soldados sigue avanzando y tampoco presta atención al incidente. Cesa la música anterior y se inicia una nueva música *off* que se asemeja a unos cantos.

#### **FRAY GASPAR (EN OFF)**

Nuestros esclavos indios no sirven para nada. El cambio de clima los mata como a moscas. Día a día van muriendo

de frío. Ni siquiera tenemos tiempo para darles cristiana sepultura.

Además de la vegetación, el terreno enfangado dificulta el avance y a DOS INDIOS casi se les cae la litera con INÉS dentro. Hay tramos en los que el fango llega incluso hasta las rodillas y arrastrar el cañón exige un esfuerzo enorme. DON FERNANDO, ARMANDO y Aguirre dan órdenes a los indios a base de gritos para que no se detengan ni un momento. Aguirre, además, les golpea.

#### **SEC. 4. PRIMER CAMPAMENTO EN LA SELVA. EXT/DÍA**

La música *off* deja de sonar y se oyen los pájaros. Los CIENTOS DE INDIOS están sentados juntos y destacan por sus gorros rojos. Los caballos les separan del grupo de SOLDADOS que están en torno a PIZARRO. Aparecen casi hacinados en el poco espacio que han podido abrir en la alta vegetación que les priva del cielo.

#### **FRAY GASPAR (EN OFF)**

El último día del año estábamos exhaustos. Establecimos nuestro campamento no muy lejos del río.

Pizarro les ha reunido para anunciarles que ha decidido cambiar de planes ante la dificultad de avanzar por la selva: “Construiremos balsas y elegiremos a cuarenta hombres. Estos hombres tendrán por única misión buscarse alimentos y procurarse información sobre la situación exacta de la tierra desconocida llamada El Dorado y la

existencia de indios hostiles. Tengo razones para suponer que ambas cosas se encuentran cerca. La expedición tendrá que volver a este punto dentro de una semana, bien sea por tierra o por el río. Si ello no ocurriera así, tendremos que pensar que se ha perdido, y los demás volveremos atrás por el mismo camino”. Nombra a URSÚA comandante de dicha expedición de reconocimiento, a AGUIRRE segundo en el mando y, aunque es reacio, accede a que les acompañen INÉS y FLORES. La corona española estaría dignamente representada por DON FERNANDO y nombra a FRAY GASPAR para anunciar la palabra de Dios a los paganos. Algunos de los mejores soldados les acompañarían y los doscientos esclavos indios que quedan permanecerían con Pizarro. Deja todo escrito en un documento oficial que deberá ser presentado al Consejo de Indias para su aprobación y estampa en él su firma.

## **SEC. 5. EL RÍO. EXT/DÍA**

La selva cubre las montañas que albergan el río. La niebla se pasea por las zonas altas y las desdibuja. Tres balsas avanzan con velocidad por el agua.

FRAY GASPAR (EN OFF)

Cuatro días después, el cuatro de enero, nos ponemos en camino. ¡Qué Dios nos acompañe!

Las balsas están hechas con troncos de madera unidos con cuerdas y avanzan girando sobre sí mismas por la fuerza del agua y de los INDIOS que reman. En una balsa van varios SOLDADOS, INDIOS, las literas y un caballo. Van de pie y cada uno se sujeta a una cuerda. En otra van FRAY GASPAR, PERUCHO, ARMANDO,



URSÚA, INÉS, AGUIRRE, FLORES y DON FERNANDO. También van de pie y agarrados por cuerdas. Están desconcertados y preocupados, salvo Aguirre que sonríe. En otra balsa van varios soldados e indios. Se oye el extraño grito/canto de un pájaro varias veces.

Las balsas se aceleran y los rápidos se van volviendo cada vez más peligrosos. Los ocupantes están inquietos pero Aguirre sigue tranquilo a pesar de las circunstancias. De repente una de las balsas, en las que solo van varios soldados e indios, gira sobre sí misma sin avanzar y parece haberse detenido, a pesar de la violencia del agua, al lado del cortado vertical de una gran roca. Los indios reman desesperados y los demás ocupantes piden ayuda a los de las otras balsas.

#### FRAY GASPAR (EN OFF)

La primera balsa ha entrado en un remolino.

Las otras dos balsas alcanzan la escueta orilla de rocas opuesta a la de la balsa varada, que es practicable, y desde allí la observan.

#### FRAY GASPAR DE CARVAJAL (EN OFF)

Seis de enero. Con mucha dificultad hemos conseguido llegar a tierra y levantar un campamento. Por el otro lado del río, una de nuestras balsas entró en un remolino. No oímos lo que gritaban y no pudimos ayudarles.

Ursúa propone llegar de alguna manera hasta la otra orilla para ayudarles y Aguirre se opone a ello. Pero Ursúa ordena a Armando que remonte el río de nuevo y vaya con un grupo de soldados para intentar ayudarlos.

#### **SEC. 6. INTERIOR DE LA SELVA. EXT/DÍA**

ARMANDO y algunos SOLDADOS avanzan por la selva para llegar hasta la balsa varada. Se oye al extraño pájaro.

#### **SEC. 7. EL RÍO. EXT/DÍA**

Los ocupantes de la balsa varada están exhaustos.

#### **SEC. 8. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

En la escueta orilla de rocas que cede la selva, VARIOS SOLDADOS preparan el campamento para pasar allí la noche. FLORES e INÉS están apartadas del grupo y se han quitado algunas prendas para estar más cómodas y frescas. Empieza a sonar una música *off* inquietante.

#### **SEC. 9. EL RÍO. EXT/DÍA**

Los ocupantes de la balsa varada están menos agitados, a la espera de un posible rescate. EL agua sigue bajando con la misma violencia. Cesa la música *off*.

## **SEC. 10. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/NOCHE**

Una hoguera en la oscuridad. Los miembros de la expedición duermen, salvo los SOLDADOS de guardia que se preguntan si Armando habrá conseguido llegar a la otra orilla. De repente se oyen dos explosiones a lo lejos. “Debe ser una advertencia”, dice uno de los soldados.

## **SEC. 11. EL RÍO. EXT/DÍA**

Desde la orilla de rocas del campamento, varios miembros de la expedición miran hacia la otra orilla del río, donde está la balsa varada, sin ningún hombre en pie. URSÚA e INÉS muestran un gesto preocupado. Las aguas siguen tumultuosas.

ARMANDO y el grupo que fue a rescatar a los de la balsa están en lo alto del cortado vertical de la gran roca de la orilla de enfrente, en medio de la selva. Miran hacia abajo, hacia la balsa varada, mecida por el río, en la que yacen los cuerpos de VARIOS HOMBRES ensangrentados y muertos. No hay rastro de los indios. Empieza a sonar música inquietante en *off*, que seguirá hasta que se indique. ARMANDO y los TRES HOMBRES que le han acompañado se preguntan adónde habrán ido a parar los indios y de repente temen que estén cerca de ellos, de manera que deciden volver inmediatamente. Deja de sonar la música *off* y se oyen los pájaros y el río muy de fondo.

## **SEC. 12. INTERIOR DE LA SELVA. EXT/DÍA**

ARMANDO y LOS SOLDADOS avanzan entre la espesa vegetación. Varios pájaros “gritan”. El último soldado pisa una trampa: una cuerda le apresa el pie y le eleva hacia la copa de los árboles. Los demás soldados no se percatan hasta que se le

oye gemir. Se giran y uno de ellos vuelve atrás para buscarle. De repente varias gotas de sangre caen sobre una hoja que está a la altura de su vista y luego otras sobre su cara misma. El soldado mira hacia arriba y huye despavorido ante lo que ve: “¡Socorro! ¡Indios!”

### **SEC. 13. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

FRAY GASPAR y URSÚA caminan por la escueta orilla, entre las rocas. Ursúa le comenta que quiere traer a esta orilla los cuerpos de los hombres muertos de la balsa “para darles cristiana sepultura”. AGUIRRE, del que no perciben su presencia ya que está oculto entre unos troncos, les escucha y llama en voz baja a PERUCHO: “¿No te parece que el cañón se está oxidando de no usarlo?”. Perucho entiende estas palabras como una orden y tarareando se acerca al cañón, que mueve ligeramente y con disimulo para que apunte mejor hacia la orilla de enfrente. Acerca una cuerda incandescente a la parte posterior del cañón y este dispara. La balsa es alcanzada y estalla en pedazos.

### **SEC. 14. ZONA APARTADA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO: LITERA DE INÉS. EXT/DÍA**

INÉS y URSÚA hablan de lo que acaba de pasar prácticamente dentro de la litera ya que en la orilla apenas hay espacio para la privacidad. Inés le dice que Aguirre no debe quedar impune por lo que acaba de hacer pues si es así “quién sabe lo que hará después.” Pero Ursúa cree que hay problemas más importantes, como los indios que acaban de matar a los de la balsa, y confía: “Aguirre no se atreverá jamás a levantarse contra la Corona de España”. Inés es más perspicaz: “Aquí no estamos en Castilla”.

## **SEC. 15. ZONA APARTADA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO: LITERA DE FLORES. EXT/DÍA**

AGUIRRE está muy sonriente y relajado, sin el casco ni el peto de la armadura que suele llevar. Está apoyado en la litera de FLORES y en una de las manos tiene un perezoso dormido del tamaño de la palma que es el motivo de sus sonrisas. Empieza la música *off* inquietante. Flores, que está sentada dentro de la litera, sonríe mientras mira al animal del que le habla su padre dulcemente: “Este animalito duerme toda su vida. Ni un segundo está despierto”. Cesa la música *off*.

## **SEC. 16. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

DOS HOMBRES duermen entre las rocas y uno de ellos se despierta porque el agua le llega hasta el cuerpo. Durante la noche el río ha crecido hasta ocupar toda la orilla y el agua se ha llevado las balsas. Incluso se ha ahogado algún indio.

### **FRAY GASPAR (EN OFF)**

Ocho de enero. Por la noche el agua subió cinco metros...  
nuestro viaje por el río no había terminado.

Un poco más allá, en el poco espacio que tienen, un GRUPO DE SOLDADOS ya está preparando varios troncos para construir nuevas balsas. AGUIRRE y UN SOLDADO recogen, en torno a ellos, restos de las balsas y del material que transportaban, principalmente objetos de metal para fabricar clavos. De hecho, les vienen bien las cadenas de los indios y cogen las de los ahogados y le quitan las suyas al

esclavo BALTASAR, que está vivo. El resto de SOLDADOS también recuperan los restos de material que encuentran. Por su parte, OKELLO, el esclavo negro, y otros DOS SOLDADOS buscan entre los árboles buenos troncos que les puedan servir para construir balsas. Okello sugiere adentrarse un poco más en la selva para buscar mejor madera, pero los soldados dicen que ni locos dan un paso más hacia dentro.

URSÚA, que acaba de despertarse, se sorprende con toda la actividad de los soldados y les pregunta qué están haciendo. Sus respuestas son tan concisas que resultan esquivas: “Estamos haciendo clavos”. “¿Para qué los queréis?”, insiste Ursúa. “Vamos a necesitar tantos como sea posible.” Y a la pregunta “¿Se puede saber qué haces con ese tronco?”, le responden: “Lo estoy llevando desde donde lo cogí hasta el campamento”. Finalmente Ursúa se dirige a DON FERNANDO para saber qué está pasando y quién ha ordenado construir las balsas. Y éste le dice que no sabe, pero con la cabeza hace un gesto que señala a Aguirre que está un poco más allá, indiferente a Ursúa.

Ante esta escena FLORES le pregunta a INÉS por lo que ocurre e Inés le responde directamente que es mejor que no pregunte: “Tu padre es el culpable. Cuánto siento haber venido en este viaje”.

## **SEC. 17. CLARO EN LA ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO.**

### **EXT/DÍA**

URSÚA ha reunido a todos los expedicionarios en torno a él para comunicarles que, como comandante de la expedición, ha decidido regresar al grupo principal de Pizarro. AGUIRRE se rebela enseguida: “Yo no soy hombre que se vuelva atrás [...] ¡A la mierda Pizarro!”. Ursúa insiste en que ante las circunstancias ya no pueden cumplir con la misión; Aguirre incita a que conquisten por su cuenta, y apela a Hernán Cortés:

“En el camino hacia México recibió la orden de volver, pero él no obedeció. Desobedeció la orden y conquistó México”. De repente parece que se han formado dos bandos y Ursúa pide a todos que se tranquilicen y en especial a Aguirre. Aguirre continúa: “Por eso Cortés es hoy rico y famoso. Porque no obedeció la orden”. Al ver que se le subleva, Ursúa pide que le encadenen y PERUCHO, en el bando de Aguirre, responde disparándole. Ursúa se desploma e INÉS se lanza sobre su cuerpo malherido. ARMANDO ordena a los hombres que están de parte de Ursúa que detengan a los insubordinados. Uno de los soldados coge la espada de otro y avanza hacia el grupo rebelde, pero recibe un disparo tras la orden de Aguirre: “¡Ejecución!”, que después pregunta “¿Alguien más está con él?”. Aguirre busca en los rostros una respuesta, pero ninguno realiza ninguna señal, incluso eluden su mirada.

## **SEC. 18. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

VARIOS SOLDADOS están en la estrecha orilla sentados o apoyados en las rocas y mirando hacia el río. Uno pregunta qué va a pasar a partir de ese momento, otro si se ejecutará a Ursúa y otro si habrá rápidos más abajo en el río. Y otro les responde que qué importa eso si van a conquistar El Dorado. AGUIRRE está apartado, de pie y tranquilo, escuchando a UNO DE LOS INDIOS tocar la zampoña (flauta típica peruana hecha con dos filas de cañas). En la zona de vegetación, en una jaula construida con troncos, está ARMANDO en cuclillas.

INÉS está sentada al lado de URSÚA, que permanece tumbado. Ella le coloca amorosamente un paño sobre la herida del pecho y le acaricia el brazo. Inés se dirige a FRAY GASPAR, que está sentado en una roca en una playita de la orilla. Inés, compungida, le pide que evite que Aguirre mate a Ursúa y a Armando, pues está convencida de que lo hará. Cuando empieza a hablar, deja de oírse la zampoña que

seguía sonando a lo lejos. La respuesta de Fray Gaspar empieza de manera críptica: “Permites que los hombres se deslicen como las aguas de un río. Y tus días no tienen fin. La vida de los hombres es como una diminuta hierba: florece un instante, como una flor de los campos. Pero cuando se levanta el viento se extingue su vida y ya nadie conoce su morada”. Pero acaba con una declaración de intenciones: “Ya sabes, hija mía, que para mayor gloria de nuestro Señor, la Iglesia siempre estuvo al lado de los fuertes”. Fray Gaspar coge las manos de Inés, que lo rechaza con delicadeza.

#### **SEC. 19. JAULA DE ARMANDO. EXT/DÍA**

Dentro de la jaula está ARMANDO y fuera, frente a él, AGUIRRE, que intenta convencerle de que se ponga de su parte. Pero Armando le rehúye. Aguirre recurre a cierta adulación: “Me hacen falta hombres como tú. Te aconsejo que reflexiones sobre ello”. Pero Armando sigue dándole la espalda, de manera que Aguirre se aleja, pero antes de marcharle le advierte que se decida pronto.

#### **SEC. 20. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

AGUIRRE llega sonriendo hasta el GRUPO DE SOLDADOS: “Así, pues, soldados. Ahora nos hemos desligado de Pizarro y necesitamos un jefe. Para mí la elección está clara. Debemos elegir como nuestro jefe al de sangre más noble de entre todos nosotros”. A DON FERNANDO le sorprenden sus palabras y pregunta con cierta incredulidad: “¿A quién? ¿A mí?”. Seguidamente PERUCHO se alza con la voz, propone que el jefe sea Don Fernando y pregunta quién está de acuerdo. Se gira hacia sus compañeros levantando el brazo. Los soldados poco a poco van levantando la mano. Aguirre desafía con la mirada a TRES SOLDADOS que no se han manifestado y estos



acaban levantando la mano también. Perucho entonces lanza otra propuesta, “que Lope de Aguirre siga siendo el comandante de la expedición”. Esta vez los soldados levantan la mano mucho más rápido.

## **SEC. 21. ZONA APARTADA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO.**

### **EXT/DÍA**

INÉS y FLORES están apoyadas en una gran roca, con la selva al fondo. Cerca de ellas están BALTASAR y DOS INDIOS. Empieza a sonar música *off* inquietante que se mantiene durante toda la secuencia. Baltasar empieza a hablar: “Mi pueblo ha sufrido tempestades, terremotos e inundaciones, pero lo que nos han hecho los españoles es mucho peor. A mí me llamaron Baltasar cuando mi verdadero nombre es Runo Dimac, ‘Aquel que habla’. Yo era un príncipe en esta tierra. Todos, en mi presencia, debían mirar al suelo. Y nadie podía mirarme a los ojos. Pero ahora estoy condenado, igual que mi pueblo y soy yo el que está obligado a bajar la vista. Cuanto teníamos nos ha sido arrebatado. Yo nada puedo hacer, soy impotente. Pero vosotros me dais lástima porque sé que jamás podréis salir de esta selva”.

## **SEC, 22. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

VARIOS SOLDADOS comen sentados en las rocas. INÉS avanza con un plato de comida hasta la jaula donde está encerrado ARMANDO, al que se lo ofrece. Armando coge la cuchara y come. La música *off* se detiene. PERUCHO, que estaba al lado de la jaula, se pone a tararear, se coloca detrás de ella y los observa. Armando pregunta por Ursúa, pero Inés no contesta ante el acoso de la mirada de Perucho.

## **SEC. 23. CLARO EN LA ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO.**

### **EXT/DÍA**

El GRUPO DE EXPEDICIONARIOS se reúne en semicírculo. En el centro está AGUIRRE, que entrega un documento a FRAY GASPAR. Lee: “A su Majestad Imperial por la gracia de Dios y la protección de nuestra santa madre la Iglesia Romana, Felipe II de Castilla. Los abajo firmantes nos considerábamos hasta ayer, séptimo día del año 1561 después del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo, como vuestros servidores y súbditos, pero en estos momentos más de doscientas leguas nos separan de vuestro servidor Gonzalo Pizarro. El destino, la ayuda de Dios y nuestra iniciativa nos han llevado a descender por un río, llamado Huallago por los salvajes, en busca de una nueva tierra del oro. Hemos decidido que debe cumplirse el impulso del destino. Nosotros somos el curso de la Historia y en el futuro ya nadie sentirá miedo de esta tierra. Nos rebelamos hasta la muerte. Y por ello declaramos solemnemente que se nos seque la mano y la lengua se nos pudra si llegamos a desdecirnos. La casa de Habsburgo pierde todos sus derechos y vos, Felipe II, Rey de Castilla, en virtud de nuestra declaración, quedáis destronado para esta expedición desde este instante. En vuestro lugar, declaramos al noble de la ciudad de Sevilla, Don Fernando de Guzmán, Emperador de El Dorado. Huye, huye de aquí, oh, Rey y que Dios tenga piedad de tu alma”. Aguirre le arrebató el documento a Fray Gaspar y lo enrolla mientras habla: “La fortuna ayuda a los valientes y escupe a los cobardes. Cortamos nuestros lazos con Castilla y coronamos a Don Fernando de Guzmán como Emperador de El Dorado”. Aguirre se acerca a DON FERNANDO y le conduce hasta una silla en la que le obliga a sentarse. Don Fernando pregunta si aquello es un trono y Aguirre le responde con otra pregunta: “¿Qué otra cosa es un trono sino unas tablas con un trozo de terciopelo, Majestad?” Aguirre le coloca a Don Fernando el documento en la mano; a modo de

irrisorio cetro. Empieza a sonar la música *off* inquietante. Don Fernando, sentado en su trono, solloza.

#### **SEC, 24. PLAYA PEQUEÑA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

FRAY GASPAR camina al anochecer por la orilla del río, hasta que llega a la altura del GRUPO DE EXPEDICIONARIOS sentados en las rocas. Sigue la música *off*. Los soldados conversan animados pues están convencidos de que ya no debe estar lejos la tierra de El Dorado. Alguno se muestra preocupado por los rápidos, que saben que encontrarán hasta que no dejen atrás las montañas.

Fray Gaspar se aleja. Cesa la música *off*.

#### **SEC. 25. JAULA. EXT/DÍA**

AGUIRRE sigue un rastro de sangre por las rocas, al lado de la jaula. En una roca aparece la huella roja, de sangre, de toda una mano. El rastro continua por esa misma roca hasta llegar al cuerpo CADÁVER DE UN SOLDADO. PERUCHO, que está con él, deduce que debió arrastrarse por el suelo y que la herida no es de flecha, es decir, de indios, sino de una espada.

#### **FRAY GASPAR (OFF)**

Diez de enero. Armando ha huido de su prisión. El soldado que a las tres hizo el relevo de la guardia fue asesinado.

## **SEC. 26. RIACHUELO EN LA SELVA. EXT/DÍA**

DON FERNANDO está sentado en el riachuelo sin camisa. OKELLO le asea y otro HOMBRE le masajea. Llega AGUIRRE, se coloca delante de él y le recomienda que tras la huida de Armando mate a Ursúa ya que, mientras esté vivo, Don Fernando no estará seguro. Pero el nuevo emperador quiere que se aplique la ley mientras él gobierne y que no se lleven ejecuciones sin proceso público. Aguirre no duda: “Entonces, hazle proceso y luego, dale muerte”.

## **SEC, 27. CLARO EN LA ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

Casi todos los MIEMBROS DE LA EXPEDICIÓN están presentes en el proceso que dirige FRAY GASPAR. Tras él está DON FERNANDO, sentado en el trono colocado en las rocas y por encima de los demás. Fray Gaspar llama a PERUCHO a declarar como testigo y le pregunta si ha conseguido “sacarle algo a Ursúa”. Perucho dice que nada, pero que el día anterior tuvo visita. “Huele a conspiración”, añade. Fray Gaspar pasa después a preguntarle a un INDIO si es cierto que ha recibido dinero de Ursúa. BALTASAR le traduce la pregunta al quechua al indio, este le responde y Baltasar traduce de nuevo. Por lo visto, recibió la paga de los remeros. El siguiente testigo es OKELLO, al que hace la misma pregunta. Okello se explica: “Yo era esclavo de Pizarro. Él me cedió para venir en esta expedición porque creía que si a los indios les asustan los caballos, más les asustaría ver a un hombre negro. Pues bien, no sé por qué, pero Ursúa me dio dinero en algunas ocasiones”. Tras esta sesión de preguntas, Fray Gaspar se dirige a URSÚA y le pregunta qué tiene que alegar al respecto. URSÚA, que se encuentra sentado al lado de INÉS, permanece callado. AGUIRRE, que observa la escena, espera la respuesta. Es Inés, sin embargo, la que habla: “Yo puedo explicarlo.

En España yo tenía muchos sirvientes. A todos los pagaba. Y es justo que aquí también les paguemos, aunque estos sean indios. El tiempo demostrará que Ursúa tenía razón”. Fray Gaspar le responde de manera condescendiente: “Comprendemos muy bien tu confusión, hija mía. Por ello, te perdonamos”. Ella calla y durante un espacio de tiempo también callan todos los presentes. Fray Gaspar rompe el silencio con el dictamen: “El jurado, después de escuchar a los testigos, declara al acusado ‘culpable de traición’. Es mi triste obligación, como presidente del primer tribunal de su Majestad Don Fernando de Guzmán, condenar al acusado, Don Pedro de Ursúa, a morir en la horca”. Don Fernando se incorpora y habla con decisión: “Confirmo la sentencia, pero por ser el día de hoy aquel en el que el último moro abandonó la tierra de España, me mostraré misericordioso. Le perdono la vida...”. En este momento Aguirre deja de estar tranquilo y se crispa ante el vuelco de sus expectativas. Don Fernando continúa: “... pero Ursúa pierde todos los derechos a poseer tierras en El Dorado. La mitad de lo que le corresponda será para la Iglesia, y la otra mitad será repartida entre mis mejores soldados”.

## **SEC. 28. EL RÍO. EXT/DÍA**

El río a primeras horas del día. Entre las montañas de selva espesa el agua fluye mansamente. Una gran balsa avanza por la mitad de río. Empieza la música *off* inquietante que sigue hasta que se indique. El día avanza un poco y atrás va quedando la cordillera rodeada de nubes.

FRAY GASPAR (OFF)

Doce de enero. Por la mañana partimos en una nueva

balsa. Ursúa sigue con vida, pero se niega a hablar.

En medio de la vegetación surgen las llamaradas de un gran fuego.

FRAY GASPAR (OFF)

A mediodía, vimos un gran fuego.

AGUIRRE ordena que carguen los mosquetes. Al acercarse a la zona del fuego descubren que hay un claro con varias cabañas ardiendo. Miran intrigados y prevenidos hacia la orilla a la que se acercan.

FRAY GASPAR (OFF)

Temimos que aquello fuera una trampa y desnudamos al esclavo negro para que los indios se asustaran al verle.

Es un poblado, en el que se aprecian finos caminos marcados. De algunas cabañas solo quedan algunos postes en pie. Deja de sonar la música *off*. La balsa se acerca a la orilla, descienden todos y se atrincheran tras una loma de la orilla preparados con sus mosquetes. Aguirre empuja a OKELLO, al que han dejado prácticamente desnudo, para que vaya de avanzadilla. Okello trepa por la loma y corre. Le siguen FRAY GASPAR y Aguirre, que tras trepar se tropieza y cae, pero que enseguida se levanta para avanzar corriendo también. VARIOS SOLDADOS acorralan a Okello, que se resiste a ir a la cabeza. Todos gritan. “¡Empujadle hacia la aldea!”, “¡Venga, negro!”,

“¡Asústalos!”. Okello corre entre las chozas que arden esquivando a los soldados que se le cruzan y le conducen hacia la aldea. No hay rastro de los indios.

Queda una gran choza en pie y descubren que está repleta de fruta fresca. Los soldados se abalanzan sobre ella y avisan a los demás. Aguirre llega corriendo levantando su espada y amenazándoles: “¡Dejad la comida! ¡Mirad a ver si hay indios!”. Unos soldados se alejan de la gran choza porque han visto algo: “Es carne, un cerdo corriendo”. Corren tras el animal y empiezan a sonar unos tambores *off*, que continúan hasta que se indique lo contrario. Uno de los soldados consigue coger al cerdo e intenta inmovilizarlo para preparar un banquete con él. Mientras tanto, DON FERNANDO se sienta en las escaleras del porche de una choza y con su espada extrae la carne de una fruta para comérsela.

No obstante, además de comida descubren otras cosas que les atemorizan: un indio momificado y, sobre todo, prendas de soldados españoles, una calavera y restos de huesos humanos. Se detienen los tambores *off*.

#### FRAY GASPAR (OFF)

Descubrir que allí vivían salvajes antropófagos nos  
trastornó de tal manera que nos apresuramos a abandonar  
aquel aterrador lugar.

Enseguida todos se dirigen en fila hacia el río para subir a la balsa y marcharse.

## SEC. 29. EL RÍO. EXT/DÍA

A ambas orillas del río, la vegetación sigue siendo espesa, pero el terreno se ha allanado. La balsa avanza por el centro de las tranquilas aguas. Empieza la música inquietante en *off*.

### FRAY GASPAR (OFF)

Veinte de enero. Hemos dejado atrás las montañas y ahora nos encontramos en la llanura. El techo que Aguirre nos ordenó construir es una buena protección contra el sol. El río discurre perezosamente y poco a poco hemos acabado por detenernos.

En la zona techada van FLORES, DON FERNANDO, FRAY GASPAR, URSÚA, INÉS y OKELLO. AGUIRRE avanza por el lateral no techado de la balsa y de repente agarra violentamente a Okello al darse cuenta de que hay un mosquete al alcance de la mano de Ursúa. Okello le mira fijamente durante unos segundos y luego coge el mosquete y se lo lleva. Aguirre avanza un poco por la zona techada y se detiene para mirar desafiante a Ursúa que está tumbado de la mano de INÉS. Esta se levanta para dirigirse a Aguirre, que no levanta la mirada hacia ella: “Aguirre, te lo digo directamente a la cara: tú tramas algo contra Ursúa”. Aguirre se gira sin dirigirle una mirada y avanza de espaldas, pero ella le agarra y le atrae de nuevo para tenerlo de frente. Esta vez él sí la mira a los ojos desafiante y escucha: “¡Y Dios te castigará por esto!”. Aguirre se gira sin contestar y al hacerlo tropieza con el caballo que va en la balsa. Lo empuja y el animal se cae, pero se reincorpora pronto. Aguirre se acerca a su



hija, que solloza, e intenta tranquilizarla.

El agua está en calma y la balsa apenas avanza en paralelo a la orilla. Desde la balsa, todos escudriñan la selva y agudizan sus sentidos. Les extraña el silencio. Se abre un claro en la vegetación; desde allí, varios indios les observan. En un segundo claro entre los árboles, hay un grupo de indios más numeroso, que se adentra en la selva en cuanto la balsa llega a su altura. Ni siquiera se oye a los pájaros, solo cómo el agua se agita suavemente. Pero de repente el caballo se pone a dar coces al lado de una pequeña hoguera que hay sobre la balsa y un barril de pólvora empieza a arder. Todos los que van en la balsa se alejan inmediatamente y se agolpan en una esquina, incluso Don Fernando se lanza al agua. Aguirre es el único que sin dudarlo coge el barril y lo lanza con fuerza lo más lejos posible de la balsa. El barril cae en el agua y explota.

Al verse fuera de peligro, todos los que estaban “cuerpo a tierra” se levantan. Y varios intentan subir a la balsa a Don Fernando, que se queja del caballo y de los problemas que crea. Aguirre mira la escena, pero su gesto cambia porque algo llama su atención en otra parte de la balsa. Es un SOLDADO MUERTO con un dardo, sin duda envenenado, clavado en el cuello. Fray Gaspar y Okello se acercan a mirar al muerto. Okello dice: “Debe ser una tribu enana”.

Aguirre es el único que reacciona: “¡Disparad, haced ruido, vamos!”. Varios soldados apuntan sus armas hacia la selva y a la orden de “¡fuego!” de Don Fernando disparan varias veces. También disparan el cañón. Y al cabo del rato, con otro mosquete. Detienen los disparos y de nuevo vigilan la selva a la espera de alguna señal. Como no la da, Aguirre se acerca al indio de la zampoña y le pide que toque algo para los soldados y así lo hace.

El río y la selva parecen inquietantemente tranquilos. Sobre el agua relumbra la luz del sol, que también baña cientos de árboles. La balsa avanza y sigue la música de la

zampoña.

### **SEC. 30. EL RÍO. EXT/DÍA**

La zampoña deja de sonar. La balsa avanza por el río entre las frondosas y amenazadoras orillas. El agua está límpida y prácticamente quieta. Casi por primera vez, se ve, entre nubes blancas, el azul del cielo. Desde la orilla izquierda, casi al fondo, se acerca una canoa. En la balsa, el grupo está de pie esperando que la canoa llegue hasta ellos. AGUIRRE les dice que se preocupen de mantener la balsa en medio del río ya que puede tratarse de una trampa.

FRAY GASPAR (OFF)

Veinticuatro de enero.

La canoa llega hasta la balsa. Un INDIO va delante sentado y rema. Tras él va una INDIA sentada.

FRAY GASPAR (OFF)

Por primera vez vimos dos salvajes. Parecían confiados.

La canoa se coloca en paralelo a la balsa y los soldados cogen violentamente al indio para subirlo a la balsa. Luego a la india, con algo más de delicadeza. Una vez arriba, el indio empieza a hablar en su lengua, el yagua, y BALTASAR le traduce: “Dice que es un yagua. Sabía por sus antepasados que un día los hijos del sol se

presentarían venidos de lejos y que después de grandes peligros, los hombres extranjeros vendrían en medio de nubes de agua formadas con su cañas. Dice que hace mucho tiempo que están esperando a los hijos del sol porque aquí, en el río, Dios había querido poner fin a la Creación”. El indio empieza a hablar de nuevo, pero DON FERNANDO agarra violentamente el colgante que lleva el indio y se lo arranca: “¡Mirad, oro! ¿De dónde lo has sacado?”. El indio responde en su lengua. FRAY GASPAS mira a Baltasar, para que les traduzca la respuesta y Don Fernando le pide que le pregunte también dónde está El Dorado. Baltasar le repite la pregunta al indio en su lengua. El indio señala con la mano hacia la selva y dice algo y vuelve a repetir las mismas palabras y el gesto. Fray Gaspar tiene más preguntas para él: “¿Han oído estos salvajes hablar alguna vez de Jesucristo y de nuestra misión de difundir la palabra de Dios?”. Baltasar traduce la pregunta y el indio le escucha. Fray Gaspar le enseña el libro que tiene en las manos: “Esto es una Biblia. Contiene la palabra de Dios que nosotros anunciamos para llevar la luz a las tinieblas”. Y le ofrece la Biblia. Baltasar traduce. El indio coge el libro, lo mira, y se lo lleva a la oreja para escuchar a Dios. Dice algo en su lengua y lo tira al suelo. Baltasar traduce: “Dice que el libro no dice nada”. Los soldados se abalanzan sobre el indio por blasfemo y le sujetan de rodillas. FRAY GASPAS se acerca a él y le mata con su espada. Aguirre permanece al margen de la escena y el alboroto. Fray Gaspar hace la señal de la cruz sobre el cuerpo del indio, al que se abraza la india: “Será una dura empresa convertir a estos salvajes”.

### **SEC. 31. EL RÍO. EXT/DÍA**

DON FERNANDO, OKELLO y FRAY GASPAS conversan en la balsa. Don Fernando está convencido de que El Dorado debe estar muy cerca y sueña con cañones y balas de oro para combatir al enemigo y con los platos de oro en los que le servirán la

comida. Okello espera que además de repartirse puestos de gobernador, provincias y mujeres, se reparta libertad para los que no la tienen. Ante sus palabras, Fray Gaspar les recuerda que la parte más importante de su viaje es revelar la palabra de Dios a los salvajes. Pero Don Fernando le advierte que seguramente él preferiría una cruz de oro cubierta totalmente de joyas en lugar de la plateada que ha perdido en el camino. Fray Gaspar se aleja de ellos y se queda “rumiando” esas palabras.

Don Fernando llega corriendo, intentando no tropezarse para entrar en el chozón que hace de letrina sobre la balsa, y al poco tiempo sale aliviado.

### **SEC. 32. EL RÍO. EXT/DÍA**

DON FERNANDO está sentado a una mesa en la parte techada de la balsa. A su frente, al descubierto, DOS SOLDADOS de guardia frente a frente: uno con una bandera de Castilla y el otro con una lanza. Don Fernando señala a su izquierda y a su derecha con la pluma que tiene en la mano: “Tomo solemne y formalmente posesión de todas estas tierras”. Y firma un documento que tiene ante sí. Lo hojea, revisa las páginas anteriores y sonríe: “Nuestras tierras ya son seis veces más grandes que España. Y cada día que pasa, aumentan en extensión”. AGUIRRE le despierta de su ensoñación: “¿Has visto últimamente alguna tierra firme que pueda soportar tu peso?”. A Don Fernando se le borra la sonrisa de la cara y avergonzado recoge los documentos y los guarda en una caja.

### **SEC. 33. EL RÍO. EXT/DÍA**

En una esquina de la balsa OKELLO está en cuclillas pescando con un sedal improvisado. A sus pies hay un pez que ha pescado antes. Empieza a sonar la música de

la zampoña. Otro SOLDADO está en otra parte de la balsa pescando también. Levanta la mirada del agua hacia la selva, sobre todo hacia las altas copas de los árboles.

Okello agita ahora el piastrón de una armadura para avivar el fuego en el que cocina un pescado relleno de fruta. Mientras, URSÚA está recostado con el pecho vendado. DON FERNANDO está en la parte techada de la balsa, sentado a la mesa, con mantel y repleta de fruta. Se pone una servilleta al cuello. Al fondo, en la parte descubierta, hay TRES SOLDADOS contando los últimos granos de maíz. Okello trae el pescado preparado sobre grandes hojas verdes y lo deposita frente a Don Fernando. Antes de que lo deje del todo sobre la mesa, Don Fernando ya está metiendo las manos en la comida. Empieza a comer y reprocha a Okello que no tenga sal. Este le recuerda que encuentran peces y fruta de vez en cuando, pero que la sal hace tiempo que se terminó y que ahora - señalando a los soldados que hay al fondo - incluso cuentan cada grano de maíz que les toca a ellos.

Efectivamente, mientras Don Fernando sorbe la fruta groseramente, los soldados se reparten los granos de maíz de uno en uno. De repente, el caballo se agita y VARIOS SOLDADOS intentan calmarlo, pero está muy revoltoso y les cuesta. El caballo da coces, relincha y acaba cayendo sobre la balsa. Pero enseguida se yergue, aunque sigue nervioso. Don Fernando se ha levantado con toda la agitación, pero vuelve a sentarse para seguir comiendo. El caballo vuelve a caer sobre la balsa, se levanta otra vez y vuelve a dar coces y a revolverse. Llegados a este punto, Don Fernando arroja enfurecido la servilleta sobre la mesa y se pone de pie: “¡Maldita sea! ¡Libradme de este caballo!”.

Acercan la balsa a la orilla y VARIOS SOLDADOS arrojan el caballo al agua. El animal asoma la cabeza fuera del agua desesperado ya que no encuentra tierra firme donde apoyarse entre la frondosa vegetación. Intenta volver a la balsa, pero le empujan

hacia la orilla. Mientras Don Fernando está distraído con el asunto del caballo, FRAY GASPAR y DOS SOLDADOS, muertos de hambre, se abalanzan sobre la mesa para llevarse a la boca los restos del festín de Don Fernando.

El caballo alcanza tierra en medio de la tupida vegetación. Vuelve la tranquilidad. Ahora todos miran al caballo que, al alejarse con la balsa, parece perderse en la frondosidad de la selva. AGUIRRE también mira hacia la orilla, pero su rostro muestra cierta preocupación. Empieza música *off* inquietante.

#### **SEC. 34. RÍO. EXT/DÍA**

La música *off* sigue unos segundos y pronto cesa. FRAY GASPAR le comenta a un SOLDADO que cree que lo que han hecho con el caballo va a cobrarse la vida de DON FERNANDO, que pasa cerca de él mientras el fraile dice estas palabras: “En México he visto morir a un ejército de indios con solo ver un caballo. Y además hubiéramos podido comer carne de caballo durante una semana”.

Don Fernando sale del chozón-letrina y se abrocha el cinturón. Mientras, AGUIRRE acaricia el rostro de FLORES y la consuela diciéndole que al caballo no le pasará nada.

UN SOLDADO se dispone a entrar en el chozón-letrina y mientras se desabrocha el cinturón descubre el cuerpo muerto de Don Fernando. Avisa a todo el mundo. En torno al cuello, el cadáver tiene un pedazo de tela, que a su vez está enganchado a un palo que han retorcido: el arma del crimen.

### **SEC. 35. LA SELVA. EXT/DÍA**

De las copas de los árboles y la luminosidad del cielo vamos pasando al verde cada vez más oscuro del interior de la selva, en la que apenas se cuelan algunos rayos de luz. En la orilla no hay tierra firme sino agua que cubre la parte inferior de los árboles. Entre estos árboles y la espesura de la selva avanza una canoa con DOS SOLDADOS Y URSÚA, que va en la proa, tumbado y con las manos atadas a la espalda.

#### **FRAY GASPAR (OFF)**

Tras la muerte de nuestro emperador, el destino de Ursúa estaba sellado. A la mañana siguiente se lo llevaron entre dos soldados y no regresó jamás.

### **SEC. 36. ORILLA DEL RÍO.EXT/DÍA**

La balsa está detenida, a la espera de que vuelvan los que han partido. INÉS está de espaldas, sentada en el borde de la balsa y mirando hacia el río. Se lleva la mano a la cara como gesto de preocupación. Sigue la música *off*.

### **SEC. 37. LA SELVA. EXT/DÍA.**

Sigue la música *off*. PERUCHO y TRES SOLDADOS conducen a pie a URSÚA por el interior de la selva, al que apenas llega luz por la espesura de la vegetación. Llegan a una zona un poco más despejada. Perucho va a la cabeza tarareando, a unos diez metros de Ursúa y los soldados. Perucho llega hasta un árbol y comprueba la firmeza de las lianas. Cuando Ursúa llega a su altura, Perucho le coloca una soga al

cuello. Un soldado y Perucho tiran del cabo suelto de la sogá para colgarle mientras otro soldado agarra a Ursúa por las piernas y lo levanta para facilitar la tarea.

Poco después Perucho está recostado en el suelo al lado de las piernas colgantes de Ursúa. Saca una mazorca de maíz prácticamente sin granos y se come los que quedan. De repente tiene una ocurrencia: “Madre mía, mis pelos. Uno a uno se los está llevando el viento”.

### **SEC. 38. ORILLA DEL RÍO. EXT/DÍA**

INÉS sigue en la balsa. Está desolada.

### **SEC. 39. EL RÍO. EXT/DÍA**

La balsa avanza por el centro del río calmo entre orillas muy tupidas. La música empieza a bajar mientras el canto de las chicharras se hace más estridente. El grupo mira de nuevo alerta hacia la selva y de repente, en un claro, descubren unas cabañas y a varios indios que gritan. AGUIRRE le pregunta a BALTASAR qué dicen y este responde que gritan: “¡Carne, carne! Viene carne por el río”. Empiezan a sonar tambores.

### **SEC. 40. POBLADO. EXT/DÍA**

Varios INDIOS lanzan flechas, corren y se ocultan en la selva. Siguen sonando los tambores hasta que se indique que cesan. VARIOS SOLDADOS y FRAY GASPAR arrastran el cañón desde la orilla y se acercan a las chozas. AGUIRRE les golpea y les grita: “¡Vamos, vamos, arrastradlo!”. Aguirre prende la mecha del cañón, dispara y en



la selva se produce una explosión. Y da una nueva orden: “¡Prended fuego a la aldea!”. Los soldados corren con antorchas con las que prenden las chozas. Fray Gaspar se acerca a un SOLDADO que está semitumbado en el suelo, herido en el hombro por una larga flecha. Tras ellos hay UN SOLDADO MUERTO con una lanza clavada en la cabeza y, mas allá, dos soldados arrodillados en el suelo, llevándose a la boca algo que han encontrado: “¡Sal!”. Otro soldado llega corriendo y se lanza al suelo a lamer la sal.

Las flechas siguen cortando el aire. De repente aparece INÉS avanzando con la mirada abstraída y paso decidido hacia la selva, como una sonámbula. Lleva un traje distinto al que ha llevado a lo largo de la travesía. En lugar de azul es blanco y más elegante. PERUCHO la sigue por detrás, pero se detiene. Empieza a sonar un órgano en *off* que silencia los tambores. Inés pasa al lado de los soldados que lamían la sal y que se han detenido para observarla, estupefactos. Finalmente se adentra en la selva y se pierde en ella. Ninguno se atreve a seguirla.

Ya solo quedan las cenizas y el armazón de las chozas. Cesa la música *off*.

#### **SEC. 41. POBLADO. EXT/DÍA**

LOS SOLDADOS y AGUIRRE escuchan a Perucho mientras tiene lugar otra conversación en segundo término. Perucho les dice que Inés ha desaparecido sin dejar huella. En la segunda conversación, UN SOLDADO le cuenta a otro que quiere seguir por tierra y volver con Pizarro, que ya está harto de ese viaje estúpido. Aguirre está más pendiente de lo que está pasando en segundo término y se gira para localizar a los que hablan, que siguen su conversación: “Yo me voy esta noche. No me encontraré con los indios”. Y Perucho sigue describiendo las infructuosas labores de búsqueda de Inés. Aguirre empieza a andar y da la espalda al grupo principal. Perucho le sigue y continúa

con su discurso. Mientras los dos soldados que estaban aparte continúan con su conversación, Aguirre le indica a Perucho, que ya ha terminado de hablar: “Ese hombre me sobrepasa una cabeza en estatura. Eso tiene solución”. Perucho entiende el mensaje, empieza a tararear y se acerca a los que hablan. Uno de los soldados percibe la presencia de Perucho e intenta llamar la atención de su compañero para avisarle del peligro, pero este sigue hablando mirando al suelo, contando los meandros del río que tendrá que recorrer de vuelta y que ha dibujado en la arena. No se ha percatado ni de la presencia de Perucho ni de las señales que le hace su interlocutor. De repente Perucho eleva su machete y decapita al que habla haciendo saltar por los aires su cabeza. La cabeza cae más allá y, antes de expirar, termina sus cuentas: “Y diez”.

Todos miran hacia la zona del incidente atónitos y escuchan a Aguirre, que ha empezado a hablar: “Yo soy el mayor traidor. No debe haber ninguno más que yo. El que albergue siquiera el pensamiento de huir será convertido en ciento noventa pedazos. Y sus pedazos serán después pisoteados hasta que se pueda untar con él una pared. El que coma un grano más de maíz, o beba una gota más de agua será encerrado en prisión durante ciento cincuenta años. Cuando yo, Aguirre, quiero que los pájaros caigan muertos de los árboles, los pájaros caen muertos de los árboles. Yo soy la cólera de Dios, la tierra sobre la que camino me ve y tiembla. Aquel que nos siga a mí y al río, obtendrá una riqueza sin igual. Pero aquel que deserte...”

Aguirre se queda en silencio, desafiando con la mirada a sus contrariados interlocutores.

## **SEC. 42. EL RÍO. EXT/DÍA**

LOS SOLDADOS cogen los líquenes de los troncos de la balsa y se los llevan a

la boca para alimentarse. Se muestran precavidos por si les descubren. Empieza a sonar la zampoña. En la balsa hay un nido con dos crías de rata recién nacidas. Llega la rata madre y las traslada de sitio.

Los árboles se elevan mucho y uno de ellos está lleno de flores rosadas. El cielo está muy azul. UN SOLDADO tiene sobre el dedo una mariposa y juega con ella. FLORES está aburrida, y mata el tiempo con una rama entre los dedos. De repente, unas ramas bajas chocan contra el techo de la balsa y esta queda atrapada, generando cierto caos y dificultades para sacarla de ahí.

Al mismo tiempo, a un SOLDADO que vigila la selva desde una esquina de la balsa, le atraviesa una flecha el pecho: “Las flechas largas se están poniendo de moda”, dice antes de caer al agua. Los INDIOS vuelven al ataque. Aguirre ordena a los suyos que les hagan frente, disparando y creando confusión. Los soldados cogen las armas para repeler el ataque. Aguirre da una patada a uno y le tira al suelo y a otro le empuja mientras dispara. Okello coge un tambor y se cubre con él mientras se mete debajo del cañón para protegerse del ataque.

### **SEC. 43. EL RÍO. EXT/DÍA**

Las copas de los árboles de ambas orillas y el azul del cielo se reflejan en las aguas calmas del río.

FRAY GASPAR (OFF)

Uno de febrero. La moral de los hombres está por los suelos. Hablo de ello con Aguirre.

FRAY GASPAR se coloca al lado de AGUIRRE y le habla y Aguirre no se gira hasta que termina de hablar: “Las cosas no están saliendo como pensábamos. No vemos otra cosa que hambre y muerte. Perdemos hombres, pero no vemos ningún enemigo. El mismo El Dorado, hasta ahora, no es más que una ilusión”. Ante esto, Aguirre apenas dirige una mirada a Fray Gaspar, al que mantiene a su espalda, pero le responde: “México no fue ninguna ilusión. Si ahora nos echásemos atrás, vendrían otros y lo conquistarían. Y nosotros seguiríamos con las manos vacías. Aunque esta tierra solo contenga árboles y agua, la conquistaremos. Y la hazaña será divulgada por los que vengan detrás de nosotros”. Tras esta frase, Fray Gaspar se aleja. Aguirre se dice para sí: “Mis hombres solo buscan oro, cuando valen más el poder y la fama. Por ello, los desprecio”.

FRAY GASPAR (OFF)

Estoy seguro de que Aguirre nos lleva a la perdición y casi  
tengo la sospecha...

#### **SEC. 44. EL RÍO. EXT/DÍA**

La balsa avanza con velocidad por el río.

FRAY GASPAR (OFF)

Veintidós de febrero. La situación es espantosa. Casi todos  
los hombres tienen fiebre y sufren alucinaciones. Casi  
ninguno puede sostenerse en pie. El soldado Justo

González se ha bebido mi tinta creyendo que era una medicina. Ya no puedo seguir escribiendo. Estamos dando vueltas a la deriva.

Empieza a sonar la música inquietante *off*. Casi todos los EXPEDICIONARIOS están tumbados y solo algunos están de rodillas apuntando los mosquetes hacia la selva, protegidos por una litera tumbada u otros objetos. FRAY GASPAR y AGUIRRE sí están de pie. Aguirre zarandea a UN SOLDADO que está tumbado, le da una patada para que se levante y, como no lo hace, él mismo le agarra para levantarlo. El soldado no tiene fuerzas y se deja zarandear.

Deja de sonar la música. FLORES está agazapada entre la litera y las ramas que la protegen del sol. Aguirre la observa. Ella levanta la mirada y la vuelve a bajar. Aguirre se gira y se desplaza a otro lugar de la balsa.

Empieza a sonar la música inquietante *off* de nuevo hasta que se indique que cesa. Fray Gaspar se ha sentado al lado de OKELLO, que está apoyado en el cañón y que le describe lo que ve: “Veo un barco con velas, en la copa de un árbol y de la cubierta cuelga una canoa”. Fray Gaspar le dice que el barco es producto de su imaginación ya que ninguna marea puede subir tan alto: “Todos tenemos fiebre. Es solo un espejismo”. Sin embargo, en la selva, cerca de la orilla, hay un árbol muy alto en cuya copa se apoya un barco de vela y una canoa que cuelga desde la cubierta. Aguirre, que les ha oído, gira la cabeza hacia el árbol y corrige a Fray Gaspar: “¡Cierra el pico, fraile! Iremos a coger el barco. Con él navegaremos hasta el Atlántico”. A esto Fray Gaspar le responde que no le acompañará, que todos están debilitados y hambrientos. Mientras Okello habla ensimismado: “Eso no es un barco, eso no es un bosque”. Una flecha le alcanza en el muslo: “Esto no es una flecha. El hombre se imagina las flechas

cuando le domina el miedo”. Aguirre corre de repente hacia el cañón: “¡Estas flechas son reales! ¡A cubierto!”. Y dispara el cañón.

A Fray Gaspar una flecha le ha alcanzado el pecho, del que sale sangre. Tose, levanta la cara y escupe sangre: “Esta flecha no puede hacerme nada. Esto no es lluvia”. Aguirre se coloca tras el fraile, que le presiente y pretende ahuyentarlo con la espada, pero la bota de Aguirre le pisa el brazo: “Fraile, no te olvides de rezar, no vaya a ser que Dios se enfade”. Fray Gaspar apenas tiene ya fuerzas.

Flores está de pie en la balsa, frente a la selva. Aguirre se acerca a ella por detrás y levanta el brazo para sujetarla antes de desplomarse. Aguirre sostiene el cuerpo de su hija y baja a tierra con él. Tiene una flecha clavada en el abdomen. Aguirre le retira el pelo y le despeja la cara. Ella levanta la mirada hacia él; él se observa la mano, manchada con la sangre de ella. Aguirre mira hacia la selva y FLORES, apoyada sobre él, sigue con los ojos abiertos.

#### **SEC. 45. EL RÍO. EXT/DÍA**

En la balsa hay cientos de monos que corren de un lugar a otro por encima de los muertos y de los objetos, que se esconden bajo el cañón o que se suben al techo de las literas. No dejan de moverse. Aguirre es el único que está de pie en la balsa, que ya no se sabe si está quieta, avanza, retrocede o da vueltas sobre sí misma. AGUIRRE (off): “Cuando lleguemos al mar, construiremos un gran barco. Navegaremos hacia el norte y separaremos Trinidad de la Corona Española. Desde allí, seguiremos navegando. Y le arrebatamos México a Cortés. ¡Qué traición más grande!”. Aguirre camina por el borde de la balsa; quiere acercarse a los monos que se suben a los elementos altos para evitar el agua, pero cuando se aproxima, huyen. Su voz en *off* lo envuelve todo:

“Entonces seremos dueños de toda la Nueva España. Y pondremos en escena la Historia como una pieza de teatro”. Aguirre llega hasta la esquina de la balsa y se arrodilla para coger un mono, pero los animales huyen corriendo. Se levanta de nuevo, vuelve sobre sus pasos y se dirige a la otra esquina donde ahora se agolpan los monos. Al verle llegar, huyen de nuevo por la balsa o se lanzan al agua. Queda uno solo, pero también huye. Aguirre sigue vagando por la balsa y empieza a dar muestras de desesperación. Su voz en *off* continúa: “Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi propia hija, y con ella fundaré la dinastía más pura que jamás haya existido en la tierra. Y los dos reinaremos juntos...”. Se agacha rápidamente y por fin coge un mono. En *off*: “...sobre todo este continente”. Mira de frente al mono que tiene en la mano y que grita desesperado, y le habla: “Resistiremos. Yo soy la cólera de Dios. (Aleja la mirada del mono y mira hacia la balsa.) ¿Quién está conmigo?”. Aguirre lanza al mono al suelo.

El sol brilla intensamente en el cielo. La música *off* sube de volumen. La balsa en la que solo Aguirre está de pie gira sobre sí misma en medio del río. Los monos gritan. Fundido a negro.

## **SEC. 46. CRÉDITOS FINALES**

Créditos de la película. La música sigue y cesa antes de que finalicen los créditos.

#### **IV.4. Ficha técnica, ficha artística, estrenos oficiales y premios**

##### **IV.4.1. Ficha técnica**

*Aguirre, der Zorn Gottes*

**Alemania, 1972**

**93 minutos, 35 mm., color**

**Presupuesto: \$360.000**

<b>Director/guionista/productor</b>	Werner Herzog
<b>Productora</b>	Werner Herzog Filmproduktion
<b>Coproductora</b>	Hessischer Rundfunk
<b>Director de fotografía</b>	Thomas Mauch
<b>Segundo operador</b>	Francisco Joan
<b>Asistente de cámara</b>	Orlando Macchiavello
<b>Montaje</b>	Beate Mainka-Jellinghaus
<b>Sonido</b>	Herbert Prasch
<b>Música</b>	Florian Fricke (Popol Vuh)
<b>Sincronización</b>	Bob Oliver
<b>Efectos especiales</b>	Juvenal Herrera, Miguel Vázquez
<b>Producción</b>	Walter Saxer, Lucki Stipetic
<b>Asistentes de producción</b>	Martje Grohmann, Dr. George Hagmüller, Ina Fritsche, René Lechleitner, Ovidio Ore, Gustavo Cerff Arublú´



#### IV.4.2. Ficha artística

<b>Lope de Aguirre</b>	Klaus Kinski
<b>Pedro de Ursúa</b>	Ruy Guerra
<b>Fray Gaspar de Carvajal</b>	Del Negro
<b>Don Fernando de Guzmán</b>	Peter Berling
<b>Doña Inés de Atienza</b>	Helena Rojo
<b>Flores</b>	Cecilia Rivera
<b>Perucho</b>	Daniel Ades
<b>Armando</b>	Armando Polanah
<b>Okello</b>	Edward Roland
<b>Gonzalo Pizarro</b>	Alejandro Chávez
<b>Otros intérpretes</b>	Daniel Farfán, Julio Martínez, Alejandro Repullés, Justo González, los indios de la Cooperativa Lauramarca de Perú

#### IV.4.3. Estrenos oficiales y premios

El 16 de enero de 1973 la película se estrena en las salas de cine de la República Federal Alemana y el mismo día se emite en la televisión pública Hessischer Rundfunk, que había aportado una parte de la financiación. Herzog achaca a esta emisión televisiva la pobre recepción comercial de la película<sup>371</sup>. El 16 de mayo de 1973 se presenta en el Festival de Cannes, en diciembre de 1973 se emite en la televisión sueca, en marzo de 1974 se estrena en salas en Portugal, en febrero de 1975 en Francia, en noviembre de

---

<sup>371</sup> Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*, p. 204.

1975 en España, en octubre de 1976 en Dinamarca, en abril de 1977 en Estados Unidos, en enero de 1979 en Polonia, en enero de 1980 en Bélgica, en mayo de 1981 en Finlandia, en julio de 1981 se reestrena en España, en febrero de 1983 se estrena en Japón. A partir del año 2000 se reestrena en las salas comerciales de varios países y en festivales de cine como parte de retrospectivas: Festival Internacional de Cine de Yakarta (4 de noviembre de 2000), Japón (27 de enero de 2001), Reino Unido (17 de agosto de 2001), Hong Kong (22 de octubre de 2002), Festival Cinemania de Filipinas (12 de julio de 2004), República Checa (3 de octubre de 2007), Francia (9 de julio de 2008), Festival Internacional de Cine de Leeds (11 de noviembre de 2008), Festival Internacional de Cine de Tesalónica (18 de noviembre de 2009), Festival de Cine de Moscú (24 de junio de 2011), Reino Unido (13 de junio de 2013), Festival Internacional de Cine de Locarno (7 de agosto de 2013).

En los premios del cine alemán (conocidos coloquialmente como Premios Lola) de 1973, la película estuvo nominada a Mejor Largometraje, Klaus Kinski a Mejor Actor y Thomas Mauch recibió el premio a la Mejor Fotografía. En los Premios César de 1976 estuvo nominada a Mejor Película Extranjera, categoría en la que sí la premió el Sindicato de Críticos Cinematográficos de Francia. Ese mismo año, la Unión de Críticos Cinematográficos de Bélgica le concedió el premio a la Mejor Película. En 1977 la Asociación Nacional de Críticos Cinematográficos de Estados Unidos otorgó a Thomas Mauch el premio a la Mejor Fotografía.

---



## V. CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos ido estableciendo un diálogo entre diferentes contextos, principalmente biográficos, temáticos, históricos, artísticos y cinematográficos para identificar modelos latentes y arraigados en los paisajes de Werner Herzog que nos sirvieran después para interpretar el paisaje de una película en concreto, *Aguirre, la cólera de Dios*, y poder confirmar la hipótesis de que sus paisajes funcionan como elementos dramáticos. En este capítulo extraeremos las conclusiones de dicho “diálogo”, de la aplicación de los modelos identificados a dicha película y sobre la pertinencia de utilizar un método hermenéutico y transdisciplinar para interpretar nuestros objetos de estudio.

Herzog no puede separarse de la cultura a la que pertenece, que es la que surge tras la creación del Imperio alemán en la segunda mitad del siglo XIX. En aquella época los medios sociales que marcaban el estilo de vida eran el ejército y la universidad; estructuras rígidas, fuertemente machistas y que fomentaban la competitividad. Esta tradición es la que probablemente le ha impuesto protagonistas masculinos e historias sobre la lucha interna y externa que emprenden sus personajes ante y contra los que detentan el saber y el poder; ante y contra una jerarquía, una normativa y un orden que les oprimen y les marginan; o ante y contra una naturaleza que les reta con su magnificencia e indiferencia, o que les ha concebido con una discapacidad.

No obstante, Herzog se considera un cineasta bávaro y no alemán, de manera que habría que añadir como otra influencia en su forma de contar las historias, la sensibilidad tradicional de Baviera: arrebatada, musical y operística.

Pertenece a una generación huérfana cuyos primeros recuerdos son de fuego, devastación, ocupación y padres que huyen. No ha conocido un mundo prebélico que idealizar, de manera que sus anhelos tienen que ver con la recuperación de una identidad alemana que solo puede reconocer en el legado cultural alemán. Por lo tanto, su sentimiento nacional es germánicamente trágico y enigmáticamente mítico. En este sentido, una parte de la obra de Herzog se rige por una voluntad de legitimar dicho legado. Por ejemplo, recupera leyendas del folclore bávaro, realiza adaptaciones de obras fundamentales del cine y de la literatura alemanas o recupera elementos del *heimatfilm* y *bergfilm*, entre otras cosas.

Aunque Herzog rodó la mayor parte de sus películas fuera de Alemania, subyace siempre en sus personajes el dualismo alemán, típicamente bávaro, del héroe-víctima y el rebelde-santo. Y su cultura se refleja en los lugares remotos a los que viaja.

Su fascinación por los paisajes, las tradiciones, rituales y lenguas de culturas diferentes a la suya o del pasado, entroncan el trabajo de Herzog con el gusto romántico alemán. A Herzog le molesta especialmente que le atribuyan dicha herencia, pero en sus declaraciones queda claro que es porque desconoce lo que con ello se afirma. Y es que, por encima de todo, los románticos estaban interesados en un arte de asociación, en encontrar en la obra de arte la sugerencia de una realidad más profunda e insondable detrás de lo que se puede percibir ordinariamente. De manera que hay una serie de temas y motivos, generalmente asociados a lo sublime, que comparten y que favorecen dicho encuentro. Un encuentro, por cierto, del que habla Herzog cuando expresa su

aspiración de alcanzar una “verdad extática”, más poética que factual, y que, según él, se revelaría a través de la estilización y el artificio.

Insistamos en que Herzog nace en un mundo devastado por los últimos acontecimientos de la historia de su país, y que por ello en sus películas, traten o no un tema propiamente alemán, están presentes imágenes apocalípticas y del mito de la creación. Son imágenes que de alguna manera guardan relación con la experiencia de la autodestrucción y la auto-regeneración de los alemanes. *Fata Morgana*, *Corazón de cristal*, *La souffrière*, *Lecciones en la oscuridad* o *The Wild Blue Yonder* (*La salvaje y azul lejanía*), representan los ejemplos más explícitos. En este sentido podemos considerar como modelo latente a Leonardo da Vinci, al que no se ha dado importancia en los estudios sobre Herzog publicados. Herzog ha reconocido que los paisajes que Leonardo incluía en sus ventanas son una referencia e inspiración para sus películas. Leonardo expresó en sus textos su deslumbramiento ante una naturaleza que presentaba un mundo sin principio ni fin, como materia con la que el tiempo juega a ser escultor. De ahí, que los paisajes que colocaba al fondo de sus cuadros fueran paisajes primigenios, aparentemente previos al hombre o no “tocados” por él, siempre brumosos, inhóspitos, con lagos y basados en los fenómenos naturales que él mismo había observado en sus estudios.

Por su parte, Herzog también quiere enfrentarnos cara a cara con el enigma de la creación y que percibamos la naturaleza como si la viéramos por primera vez: imágenes primigenias (la lava hirviendo, las cataratas, la tormenta), terrenos abruptos (gargantas, cuevas, montañas que se pierden entre las nubes), entornos insondables (la selva, el océano o el espacio) y paisajes desolados (el desierto, las marismas de petróleo, las ruinas y escombros), “colonizan” toda su obra.

En la mayoría de las películas de Herzog, el espectador sabe a priori que los personajes están condenados al fracaso. La trama de las historias se basa por ello en la voluntad de estos personajes de escapar de su destino, de su *Moirá*, como en la tragedia griega. Sin embargo, a diferencia de la tragedia, el planteamiento de sus historias es más terrenal y menos divino, como en el drama barroco alemán, el *Trauerspiel*, donde no existe un Olimpo, sino un espacio terrestre ruinoso donde proliferan los acontecimientos infortunados. Y así es en las películas de Herzog, cuyos paisajes reflejan, más allá del fracaso de los personajes, el fracaso de la idea de progreso.

En esta línea está lo que asocia los paisajes de Herzog con los de Pieter Brueghel el Viejo, al que también reconoce como otra de sus mayores influencias. A ambos les une el tema del orgullo desmesurado del ser humano frente a la naturaleza, un tema que Brueghel trató varias veces, en obras como *El suicidio de Saúl* (1562), *La construcción de la Torre de Babel* (1563) o su famoso *Paisaje con la caída de Ícaro* (h. 1558), en el que cuesta localizar las dos piernas de Ícaro agitándose ridículamente en el agua. En concreto, Brueghel destaca por otorgar al ser humano la misma condición que a las plantas, animales, casas, carros o nubes que pueblan los paisajes, de forma que pone de manifiesto la insignificancia del primero ante la magnificencia del mundo.

En cierta manera, los personajes de Herzog también son absorbidos por los paisajes. Es lo que le pasa a aquellos que, como el Ícaro de Brueghel, desafían la gravedad: el saltador de esquí Walter Steiner, los personajes que quieren volar como Dieter Dengler o Graham Dorrington, los alpinistas de *Grito de Piedra* o el mismo Reinhold Mesner, los que se adentran en la selva como Aguirre y Fitzcarraldo, o los que realizan un penoso peregrinar a pie a lo largo de incontables kilómetros.

Sin embargo, Herzog no puede, como un pintor, modificar a su gusto el paisaje, de manera que utiliza habitualmente la nubosidad y la neblina como elemento plástico, e

impregna con ellas cada una de sus películas. La niebla crea una atmósfera en trance, viva y móvil, con las connotaciones de misterio y ensoñación que esto puede aportar a una imagen. En este sentido, no se puede dejar de asociar sus paisajes con los de los pintores holandeses del siglo XVII, a los que Herzog confiesa admirar, y entre los que se encuentra su pintor favorito, Hércules Segers. El tiempo nublado y gris, tan habitual en Holanda, fue ampliamente registrado por ellos, que destacaron por su sensibilidad para captar las sutilezas de la luz que atraviesa y se difunde entre las nubes y la niebla.

En los cuadros de Segers apenas se reconoce una figura humana, una chimenea o el contorno de un molino. Como en Brueghel, la naturaleza no es idílica, sino indiferente, y su “fachada” es reflejo del alma del artista. Herzog también se pregunta ante un paisaje cómo puede utilizarlo para reflejar el alma humana. Por eso dice reconocer en Segers a una alma gemela, y siempre que le cita le otorga el título de “padre de la modernidad”.

La modernidad se inicia cuando el ser humano empieza a frecuentar de forma deliberada lugares que la mayoría de los seres humanos han evitado durante milenios y ante los cuales han experimentado temor y espanto: las montañas, los océanos, los bosques, los volcanes o los desiertos. Los mismos, sin ninguna salvedad, que Herzog presenta en sus películas. Hasta entonces resultaban inhóspitos, hostiles, desolados y amenazadores, sin embargo, pasan a percibirse como “sublimes”, dotados de un nuevo tipo de belleza, más intensa. Este cambio implica un nuevo modo de forjar la individualidad que por un lado refuerza la soberbia sobre la naturaleza ya comentada, y, por otro permite experimentar cierto placer mezclado con el miedo y la voluptuosidad de perderse en el todo.

En este contexto aparece Caspar David Friedrich, a quien unánimemente se vincula a Herzog. Lo primero que uno percibe en un cuadro de Friedrich es un horizonte



sin medida, infinito. Después, percibe una figura humana que de espaldas al observador se enfrenta también a ese horizonte. Y si no hay una figura, siempre hay un elemento que crea una continuidad, un nexo, entre el observador y ese paisaje que se pierde en lo desconocido. Friedrich nos coloca frente a paisajes mentales, estados de ánimo, “como cajas de resonancia” de lo espiritual, que se convierten en espacios de reflexión o de meditación.

En el paisaje que Herzog nos propone, aparecen, al modo de Friedrich, personajes solos, insignificantes, de espaldas a cámara y observando un horizonte que les devuelve la imagen de la condición de su existencia. Es un horizonte sublime, que nos desborda y sobrepasa. Aparece una visión en la que se citan lo escindido, lo nostálgico, lo decadente, lo frágil y lo doloroso, que apela directamente a la nueva condición moderna de la existencia. En *El enigma de Gaspar Hauser*, Herzog toma prestadas unas palabras del personaje Lenz de Büchner: “¿No oyes la voz horrible que grita en el horizonte, a la que normalmente llaman silencio?”

Para revelarse contra la condición moderna de la que no puede escapar, Herzog viaja alrededor del mundo y mezcla vida, aspiraciones y cine. Va en busca de paisajes y personas que le fascinen o conmuevan, de experiencias, y como uno de sus personajes, intenta poner en escena sus sueños. Crea el encuentro, el acontecimiento, y luego lo rueda. Por eso en su cine se borran las fronteras entre ficción y no ficción. En este sentido, ser el productor de todas sus películas ha redundado en su libertad de movimiento y creadora.

Herzog no vio su primera película hasta que tuvo once años; una sobre esquimales haciendo un iglú. Después vio una de unos pigmeos que construían un puente con lianas, y a partir de entonces empezó a ver películas del Zorro, Tarzán y Fu-Manchú. En aquella época, las sesiones de cine no se parecían en nada a las de ahora,

pues incluían distintos formatos, al estilo del teatro de variedades y del modelo que después desarrolló la televisión. De alguna manera, la obra de Herzog en su conjunto, nos remite a aquellos primeros programas cinematográficos, en los que había *noticiarios de actualidades, travelogues y películas de expediciones*, y de los que fascinaban especialmente los territorios remotos de una naturaleza desconocida para el espectador occidental. El proceso de descolonización de Asia y África no se había iniciado y las zonas naturales vírgenes se presentaban como territorios ajenos a la civilización, en donde imperaba la ley de la naturaleza o la ley del más fuerte. Era una forma de presentarla, virgen, inexplorada, salvaje y carente de propietario, para legitimar la colonización por parte del “hombre blanco”. Se crearon muchos falsos estereotipos de sus habitantes e incluso de su fauna, que Herzog ha asimilado e intenta deconstruir.

Podríamos decir que el cine de Herzog cuenta el mundo “de modo informativo” tanto a la manera de aquellas obras cinematográficas primitivas como a la manera de los reportajes televisivos poco ortodoxos, en los que la información y lo supuestamente racional se mezcla con lo excéntrico y lo mítico. En sus paisajes, por lo tanto, uno puede reconocer los ecos de una tradición pictórica y los ecos de las primeras imágenes del mundo natural en movimiento, tan connotadas por su época. En relación a esto, parecen ilustrativas las palabras de Errol Morris sobre su trabajo documental: “es periodismo más ‘algo’ más que periodismo”.

Asimismo Herzog bebe de la tradición experimental cinematográfica e intuitivamente, porque su condición de autodidacta nos impide afirmar que lo haga con plena consciencia, pone en práctica las aportaciones de la primera y la segunda vanguardia en la representación de sus paisajes: el sistema de atracción entre imágenes desarrollada por los soviéticos, la persistencia y reiteración del paisaje en la pantalla a través de la experimentación y manipulación de la duración, la creación de efectos que

influyen en la percepción del paisaje, la herencia onírica de los surrealistas y la amateur de las películas caseras y los diarios filmados.

La selva de *Aguirre, la cólera de Dios* es un espacio de exploración, infortunio y desesperación en el que no cabe la redención. No es un espacio de origen ni de destino, sino de paso obligado, pero del que conviene escapar. Es un espacio de movimiento, tanto físico como psíquico. A través de la selva Herzog nos pone en contacto con un mundo impregnado de leyenda y fantástico, un mundo donde Dios no terminó su creación y al que volverá para terminar su obra cuando el ser humano haya desaparecido. Es decir, un espacio atemporal en el que el tiempo se ha detenido y que se convierte, por tanto, en una trampa mortal para la temporalidad de la vida humana.

Al establecer un diálogo entre la historia del arte y el cine de Herzog hemos identificado una serie de contextos y modelos latentes y arraigados en sus paisajes, y los hemos utilizado para abordar la interpretación del paisaje de esta película en concreto. Estos nos han sido útiles para poder detallar las funciones del paisaje selvático.

En primer lugar Herzog impregna al espectador del entorno andino y selvático, que es frondoso, impenetrable y hostil. Los expedicionarios aparecen como nimios y endebles ante el paisaje vertical de los Andes y ante la vastedad de la selva amazónica que acabará engulléndoles. La selva es indiferente y aniquila sin conciencia, como en los referentes del paisaje barroco que hemos visto. Con respecto a los distintos paisajes asociados al ciclo de la naturaleza, tan presentes en la obra de Herzog y prefigurados por Leonardo, la selva representa la etapa pre-Edén de la creación, es decir, el estado salvaje previo a cualquier forma de civilización. Es sublime y aterradora en su desorden, amorfismo y arbitrariedad. No es apacible ni habitable, como los paisajes que empezaron a frecuentarse en el romanticismo, pero esta visión es una construcción

cultural del conquistador y colonizador occidental, que necesita ver la selva como un espacio prehistórico, libre, vacío de cualquier organización social y, por lo tanto, como un paisaje del que apropiarse y de porvenir: como un botín.

De esta manera, la selva presenta varias caras: por un lado es un depredador que acecha, por otro, es promesa de riqueza y porvenir, y por otro, tiene la capacidad de reflejar un estado espiritual del ser humano, en concreto del alma de los personajes. Los pintores holandeses del siglo XVII, Friedrich y los artistas que participaron en los siglos XIX y XX en la evolución de la pintura de paisaje hasta el sublime abstracto ya dotaron de esta cualidad al paisaje para que pudiera “sentirse” y Herzog se ocupa de trasladarla al paisaje cinematográfico.

La nubosidad que enrarece el ambiente y que envuelve y aprisiona a los expedicionarios, el tempo sostenido de algunos de los planos y la combinación de la forma documental y artificiosa, resalta cómo la alienación subyuga la existencia de los personajes y cómo el fracaso es inevitable. La selva es un espejo para un alma delirante y desolada. Pero no podría ser de otra manera ya que la historia se ubica en el momento en que sinuosamente el ser humano inicia su entrada en la Edad Moderna, con la conciencia desgarrada entre un mundo que se desvanece, porque se han traicionado y agotado sus creencias, valores e ideales, y uno que nace, representado por la mentalidad subjetiva y subversiva típicamente barroca de Lope de Aguirre, que se rebela contra una sociedad anquilosada y corrompida aunque con un plan emparentado aún con aspiraciones obsoletas.

La suma de todas estas funciones y visiones de la selva, crean un paisaje arquetípico, que está en el inconsciente de todos, y que hace visible el funesto destino de unos personajes que comprometen su existencia para dotarla de sentido.

La cuestión autoral y la condición particular del paisaje como objeto multifacético nos ha llevado a apostar por una metodología abierta y plural capaz de abarcar todos los contextos que queríamos implicar en el estudio. Aunque la hermenéutica conlleve una ambigüedad metodológica, sus planteamientos sobre la anticipación de “prejuicios” y contextos generales, pero corregibles, sobre un recorrido que avanza desde lo particular al todo y del todo a lo particular en una reconsideración constante y sobre un sentido que *acontece entre* el texto y el intérprete, han permitido cierta flexibilidad para adaptarse a la obra de un artista heterodoxo como es Werner Herzog. Por tanto, la hermenéutica ha resultado útil para la consecución de los objetivos que nos marcamos.

La idea de la imagen-tiempo y de la imagen-cristal de Deleuze ha iluminado el estudio, y junto a los modelos de Mottet y Natali, nos han ayudado a nombrar como paisaje dramático a aquel que se refleja al mismo tiempo como paisaje intencional y puro, narrativo y contemplativo, emotivo e informativo, geográfico y profético; en fin, como escenario en el que se pone en escena todo el drama, pasión y patetismo del ser humano.

## VI. FILMOGRAFÍA DE WERNER HERZOG

*Herakles (Hércules, 1962)*

*Spiel im Sand (Juego en la arena, 1964)*

*Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz (La defensa sin precedentes del fuerte Deutschkreutz, 1966)*

*Últimas palabras (Letzte Worte, 1967)*

*Signos de vida (Lebenszeichen, 1968)*

*Massnahmen gegen Fanatiker (Precauciones contra fanáticos, 1969)*

*Los médicos voladores de África Oriental (Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1969)*

*También los enanos empezaron pequeños (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970)*

*Fata Morgana (1970)*

*Futuro limitado (Behinderte Zukunft?, 1971)*

*El país del silencio y la oscuridad (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971)*

*Aguirre, la cólera de Dios (1972)*

*El gran éxtasis del escultor Steiner (Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1973)*

*El enigma de Gaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)*

*Corazón de cristal (Herz aus Glas, 1976)*

*Stroszek (1976)*

*Mit mir hill keiner spielen (Nadie quiere jugar conmigo, 1976)*

*Cuánta madera roería una marmota... (How much Wood would a Woodchuck chuck, 1976)*

*La Soufrière (1977)*

*Nosferatu, fantasma de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)*

*Woyzeck (1979)*

*Glaube und Währung (Fe y dinero, 1980)*

*Huie's sermón (El sermón de Huie, 1980)*

*Fitzcarraldo (1982)*

*Donde sueñan las hormigas verdes (Wo die grünen Ameisen träumen, 1984)*

*La balada del pequeño soldado (Ballade vom kleinen Soldaten, 1984)*

*Gasherbrum, la montaña luminosa (Gasherbrum –Der leuchtende Berg, 1984)*  
*Portrait Werner Herzog (1986)*  
*Cobra Verde (1987)*  
*Les gauloises (episodio de Le français vus par..., 1988)*  
*Woodaabe – Die Hirten der Sonne (Woodaabe, los pastores del sol, 1989)*  
*Grito de piedra (Scherei aus Stein, 1991)*  
*Ecos de un reino oscuro (Echos aus einem düsteren Reich, 1990)*  
*Jag Mandir: Das exzentrische Privattheater des Maharadschah von Udaipur (Jag Mandir: El excéntrico teatro privado del Marajá de Udaipur, 1991)*  
*Film lesson (1992)*  
*Lecciones en la oscuridad (Lektionen in Finsternis, 1992)*  
*Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Russland (Campanas desde lo más hondo: fe y superstición en Rusia, 1993)*  
*Die Verwandlung der Welt in Musik (La transformación del mundo en música, 1994)*  
*Gesualdo, Tod für fünf Stimmen (Gesualdo, Muerte para cinco voces, 1995)*  
*Little Dieter needs to fly (El pequeño Dieter necesita volar, 1997)*  
*Julianes Sturz in den Dschungel (Juliane cae en la selva, 1999)*  
*Mi enemigo íntimo (Mein liebster Feind, 1999)*  
*Gott und die Beladenen (Dios y los que llevan la carga, 1999)*  
*Pilgrimage (Peregrinación, 2001)*  
*Invincible (Invincible, 2001)*  
*Ten Thousand Years Older (Diez mil años más viejo, episodio de Ten Minutes Older, 2002)*  
*Wheel of Time (La rueda del tiempo, 2003)*  
*The White Diamond (El diamante blanco, 2004)*  
*Grizzly Man (2005)*  
*The Wild Blue Yonder (La salvaje y azul lejanía, 2005)*  
*Rescate al amanecer (Rescue Dawn, 2006)*  
*Encuentros en el fin del mundo (Encounters at the End of the World, 2007)*  
*Teniente corrupto (Bad Lieutenant-Port of Call New Orleans, 2009)*  
*My Son, My Son, What Have Ye Done (Hijo mío, hijo mío, pero ¿qué has hecho?, 2009)*  
*La Bohème (2009)*  
*La cueva de los sueños olvidados (Cave of Forgotten Dreams, 2010)*  
*Into the Abyss (En el abismo, 2011)*  
*Ode to the Dawn of Man (Oda a los albores del hombre, 2011)*  
*On Death Row (En el corredor de la muerte, 2012)*

*Hearsay of the Soul (Rumores del alma, 2012)*

*From One Second to the Next (De un segundo a otro, 2013)*

*Queen of the Desert (Reina del desierto, 2014)*

\*En la página web [www.wernerherzog.com](http://www.wernerherzog.com) se pueden encontrar las fichas técnicas, artísticas e información general detallada de cada una de estas películas.





## VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### VII.1. Libros de y sobre Werner Herzog

- Alcalá Anguiano, Fabiola, *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, 2010.
- Blank, Les y Bogan, James (eds.), *Burden Of Dreams: Screenplay, Journals, Photographs*, North Atlantic Books, Berkeley, 1984.
- Carrère, Emmanuel, *Werner Herzog*. Ediling “Cinégraphiques series”, Paris, 1982.
- Corrigan, Timothy (ed.), *The films of Werner Herzog. Between mirage and history*. Methuen, London, 1986.
- Cronin, Paul (ed.), *Herzog on Herzog*. Faber and Faber, London, 2002.
- Gabrea, Radu, *Werner Herzog et la mystique rhénane*. L’Ade d’Homme, Lausanne, 1986.
- Grosoli, Fabrizio, *Werner Herzog*. Il castoro, Milano, 1981.
- Herzog, Werner, *Screenplays. Aguirre, the Wrath of God; Every man for Himself and God against All; Land of silence and Darkness*. Tanam Press, New York, 1980.
- Herzog, Werner. *Del caminar sobre el hielo*. Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 2001.
- Herzog, Werner, *Conquista de lo inútil*. Blackie Books, Barcelona, 2010.
- Herzog, Werner. *Manual de supervivencia: entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013.
- Nagib, Lúcia, *Werner Herzog: o cinema como realidade*. Estacao Liberdade, Sao Paulo, 1991.
- Paganelli, Grazia, *Ecstasy and Truth. 23 films by Werner Herzog*. Goethe Institut / Zentrale, München, 2010.
- Prawer, S.S., *Nosferatu. Phantom der Nacht*. British Film Institute Modern Classics, Londres, 2004.
- Prager, Brad, *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. Wallflower Press, London, 2007.

- Prager, Brad (ed.), *A companion to Werner Herzog*. Blackwell Publishing Ltd, Chichester, 2012.
- Presser, Beat (ed.), *Werner Herzog*. Jovis, Berlín, 2002.
- Reitze, Matthias, *Zur Filmischen Zusammenarbeit Von Klaus Kinski Und Werner Herzog*. Coppi-Verlag, Alfeld/Leine, 2001.
- Weinrichter, Antonio (ed.), *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Ocho y medio, Libros de cine, Madrid, 2007.

## VII.2. Artículos, entrevistas y textos académicos sobre Werner Herzog

- Ames, Eric. *Herzog, Landscape, and Documentary*. Cinema Journal 48 n° 2, 2009, pp. 49-69.
- Arthur, Paul, *Beyond the Limits: Werner Herzog's Metaphysical Realism*. Film Comment n° 41, 4, 2005, pp. 42-47.
- Bachmann, Gideon, *The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog*. Film Quarterly n° 31, Fall 1977, pp. 2-10.
- Basoli, A.G., *The Wrath of Klaus Kinski: An Interview with Werner Herzog*. Cineaste, n° 24, 4, pp. 32-5. Accesible online:  
[http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/werner\\_herzog.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/werner_herzog.htm)
- Canby, Vincent, *Aguirre, the Wrath of God. Haunting Film by Herzog* (review), New York Times, 4 April 1977, p. 43.
- Carrera, Pilar, *El cine anfibio de Werner Herzog*. Revista de Occidente n° 379, Madrid, Diciembre 2012, pp. 63-84.
- Castro, Antonio, *Entrevista con Werner Herzog*, Dirigido por... n° 28, Barcelona, 1975, pp. 36-40.
- Ciment, Michel, *Entretien avec Werner Herzog*. Positif n° 169, Mai 1975, pp. 6-15.
- Chipperfield, Alkan, *Murmurs from a Shadowless Land: Fragmentary Reflections on the Cinema of Werner Herzog*. Senses of cinema, 2001. Accesible online:  
[http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/herzog\\_alkan.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/herzog_alkan.html)
- Davidson, John E, *As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema*. New German Critique n° 60, 1993, pp. 103-104.
- Epstein, D. R., *Werner Herzog*. Suicide Girls n°9, August 2005. Accesible online:  
<http://suicidegirls.com/%20interviews/Werner+Herzog>
- Dawson, Jan, *Herzog's Magic Mountain*. Sight and Sound, Winter 1977-8, pp. 57-58.
- Ebert, Roger, *Aguirre, the Wrath of God Review*. Chicago Sun-Times n° 4, April 1999.

Accesible online:

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990404/REVIEWS08/904040301/1023>

- Foundas, Scott, *Interview: Strong Man on a Mission; Werner Herzog Talks about "Invincible"*. Indiwire nº 23, September, 2002. Accesible online: [http://www.indiwire.com/article/interview\\_strong\\_man\\_on\\_a\\_mission\\_werner\\_herzog\\_talks\\_about\\_invincible](http://www.indiwire.com/article/interview_strong_man_on_a_mission_werner_herzog_talks_about_invincible)
- Fritze, Ronald, *Werner Herzog's Adaptation of History in Aguirre, The Wrath of God*. Film & History nº 15, 4, 1985, pp. 74-86.
- Gasset, Antonio, *La pasión de filmar y sus resultados*. Casablanca nº 18, June 1982, p. 51.
- Gerulaitis, R, *Recurring Cultural Patterns: Werner Herzog's Film Every Man for Himself and God against All, The Enigma of Kaspar Hauser*. Journal of Popular Culture nº 22, 4, 1989, pp. 61-69.
- Goodwin, M., *Herzog. The God of Wrath*. American Film, June 1982, pp. 36-53, 72-3.
- Henry, Elizabeth, *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, incluido en Willoquet –Maricondi, Paula (ed.), *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. University of Virginia Press, Charlottesville, 2010, pp. 170-186.
- Hoberman, J., *Jungle Fevers*. Village Voice nº 10, October 2006. Accesible online: <http://www.villagevoice.com/2006-10-10/film/jungle-fevers/>
- Holloway, Thomas, *Whose Conquest is it Anyway? Aguirre, the Wrath of God*, incluido en Stevens, Donald F. (ed.), *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*. SR Books, Wilmington, 1997, pp. 29-46.
- Horak, Jan-Christopher, *Werner Herzog's Écran Absurde*. Literature/Film Quarterly nº 7, 3, 1979, pp. 223-34.
- Jeong, Seung-Hoon y Andrew, Dudley, *Grizzly Ghost: Herzog, Bazin, and the Cinematic Animal*. Screen nº 49, April 2008, pp. 1-12.
- Johnson, David, *You Must Never Listen to This': Lessons on Sound, Cinema, and Mortality from Herzog's Grizzly Man*. Film Criticism nº 32, Spring 2008, pp. 68-82.
- Jones, Jonathan, *Werner Herzog, a movie-making genius of performance art*. Blog On Art, The Guardian, Thursday 21 October 2010. Accesible online: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2010/oct/21/werner-herzog-film-performance-art>
- Knepper, Wendy, *Translation Theory, Utopia and Utopianism*, in Paul et Virginie, *Aguirre: Wrath of God, Candide and New Atlantis*. Dalhousie French Studies nº 37, 1996, pp. 41-58.
- Koepnick, Lutz P., *Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo*. New German Critique Nº 60, Special Issue on German Film History. Autumn 1993, pp. 133-159.

- Navas Valdés, Beatriz, *Entrevista a Werner Herzog (Invitado de honor)*, Cuaderno especial del Festival 4 +1. Caimán Cuadernos de cine, nº 10, 61, Noviembre 2012, pp. XX-XXII.
- Nogueira, Claudia Barbosa, *Journeys of Redemption: Discoveries, Re-discoveries, and Cinematic Representations of the Americas*. Tesis doctoral presentada en la University of Maryland, 2006. Accesible online: <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/3372/1/umi-umd-3182.pdf>
- O'Mahony, John, *The enigma of Werner H.* The Guardian Profile: Werner Herzog, nº 30 March 2002. Accesible online: <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,4120,676082,00.html>
- O'Toole, Lawrence, *I Feel That I'm Close to the Center of Things*. Film Comment nº 15, 6, November-December 1979, pp. 40-50.
- Petzke, Ingo, *The films of Werner Herzog*. Queensland State Library, Brisbane, 7 November 1992. Accesible online: <http://www.fh-wuerzburg.de/petzke/herzog.html>
- Rentero, Juan Carlos, *Werner Herzog*. Dirigido por... nº 55, Barcelona, 1978, pp. 20-39.
- Rogers, Holly, *Fitcarraldo's Search for Aguirre and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog*. Journal of the Royal Musical Association nº 129, 2004, pp. 77-99.
- Staskowski, Andrea, *Film and Phenomenology: Being-In-The-World of Herzog's Aguirre: The Wrath of God*. Post Script nº 7, 3, Summer 1988, pp. 14-26.
- Sterrit, David, *The Ecstasy of Truth. Werner Herzog seeks new horizons, coalitions and ways of making movies*. Moviemaker nº 12, 59, 2005, pp. 78-83. Accesible online: <http://www.moviemaker.com/issues/59/herzog.html>
- Stiles, Victoria M., *Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's Aguirre, The Wrath of God*, Literature/Film Quarterly nº 17.3, 1989, pp. 161-167.
- Stone, Cynthia L. *Aguirre Goes to the Movies: 20th-Century Visions of Colonial-Era Relaciones*, incluido en Glickman, Nora y Varderi, Alejandro (eds.), *Bridging Continents: Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes*. Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana, Special Issue No. 2, 2005, pp. 24-35.
- Uzal, Marcos, *L'homme qui a vu l'homme qui n'a pas vu l'ours Grizzly Man, Werner Herzog, 2005*. Revue Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma nº31, juillet 2007. pp.
- VV.AA., "Dossier Werner Herzog (1ª parte)". Dirigido por... nº 440, enero 2014, pp. 62-79.
- VV.AA., "Dossier Werner Herzog (2ª parte)". Dirigido por... nº 441, febrero 2014, pp. 52-71.
- VV.AA., "Gran Angular. Werner Herzog". Cahiers du Cinema España nº 30, enero 2010, pp. 6-25.

- Villiers, Jacques de., *Myth, Environment And Ideology In The German Jungle Of Aguirre, The Wrath Of God*. Senses Of Cinema: An Online Film Journal Devoted To The Serious And Eclectic Discussion Of Cinema n° 63, 2012. Accesible online: <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/myth-environment-and-ideology-in-the-german-jungle-of-aguirre-the-wrath-of-god/>
- Waldemer, Thomas P., *Aguirre, The Wrath of God and the Chronicles of Omagua and Dorado*. Secolas: Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies n° 26, 1995, pp. 42-47.
- Waller, Gregory, *Aguirre, the Wrath of God: History, Theater, and the Camera*. South Atlantic Review n° 46 (2), 1981, pp. 55-69.
- Wessbecher, Grace, *Mythological Archetypes Portrayed in the Film Aguirre, The Wrath of God*. Journal of the Georgia Philological Association, 2008, pp. 136-142.
- *Werner Herzog: una retrospectiva*. Goethe-Institut, Buenos Aires, 1996.

### VII.3. Fuentes audiovisuales

En Estados Unidos, Anchor Bay Entertainment ha editado los DVDs de todas las películas de ficción de Werner Herzog y de algunos “documentales”, con audio-comentarios del director muy útiles para esta investigación.

Asimismo la propia productora de Herzog ha editado un “pack” de seis dvds con casi todos sus “documentales”.

Otras fuentes audiovisuales de interés:

- *On the Ecstasy of Ski-Flying: Werner Herzog in conversation with Karen Beckman*. Produced and edited by Aaron Levy and Nicola M. Gentili with the 2007-2008 RBSL Bergman Foundation Curatorial Seminar, University of Pennsylvania. Distribuido por Microcinema International Inc., USA.
- *Hasta el final y un poco más allá. El mundo extático del cineasta Werner Herzog*, de Peter Buchka (R.F.A., 1988, 60'). Editado en DVD como parte de la colección “Werner Herzog. Documentaries 1962-2005”, de Werner Herzog Film en colaboración con el Instituto Goethe.
- *An Evening with Werner Herzog in Conversation with Pico Iyer*. Campbell Hall. University of Carlifornia, Santa Monica, 7 de abril de 2010.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Px4cPMMn2HU>

## VII.4. General

- *El Corán*. Editorial Herder S.A., Barcelona, 1986.
- *Nueva Biblia española*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1990.
- De Acuña, Cristóbal, *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas*. Iberoamericana, Madrid, 2009.
- Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 1991.
- Auden, W.H., *Canción de cuna y otros poemas*. DeBOLSILLO, Madrid, 2007
- Aumont, Jacques, *Análisis del film*. Paidós, Barcelona, 2009.
- Aumont, Jacques (ed.), *Estética del cine*. Paidós, Barcelona, 1996.
- Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*. Fondo de cultura económica, México, 1997.
- Baecque, Antoine de (ed.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Paidós, Barcelona, 2003.
- Baecque, Antoine de (ed.), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Paidós, Barcelona, 2006.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1999.
- Beaudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Accesible online: [http://www.historiadelarteull.org/ficheros/File/ baudelaire\\_el\\_pintor\\_de\\_la\\_vida\\_moderna.pdf](http://www.historiadelarteull.org/ficheros/File/ baudelaire_el_pintor_de_la_vida_moderna.pdf)
- Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999.
- Bergfelder, Tim; Carter, Erica; y Göktürk (ed.), *The German cinema book*. BFI, London, 2002.
- Berque, Augustin, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Hazan, París, 1995.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*. Círculo de lectores, Barcelona, 1969.
- Bodei, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*. Cátedra, Madrid, 2002.

- Bodei, Remo, *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Ediciones Siruela, Madrid, 2011.
- Bordwell, David y Kristin Thompson: *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*. Fundamentos, Madrid, 1998.
- Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*. Alianza, Madrid, 2005.
- Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*. Taurus, Madrid, 2005.
- Camus, Albert, *El verano*. Alianza Cien, Madrid, 1996.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*. Losada, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra, Madrid, 1993.
- Casey, Edward S., *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana University Press, 1993.
- Casey, Edward S., *The Fate of Place: A Philosophical History*. University of California Press, 1997.
- Casey, Edward S., *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. University of Minnesota Press, 2002.
- Catalá, Josep María, *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Paidós, Barcelona, 2003.
- Català, Josep María, *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra, UAB, 2005.
- Ciment, Michel, *Film World: Interviews With Cinema's Leading Directors*. Berg, Nueva York, 2009.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*. Siruela, Barcelona, 2006.
- Clark, Kenneth, *El arte del paisaje*. Museo Seix Barral, Barcelona, 1971.
- Corrigan, Timothy, *New German Film: the displaced image*. University of Texas Press, Austin, 1983.
- Corrigan, Timothy y White, Patricia, *The film experience. An introduction*. Bedford/St. Martin's, Boston, 2004.
- Cosgrove, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*. University of Wisconsin Press, Madison, 1998.
- Costa, Antonio (ed.), *Le Paysage au cinéma*. Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies vol. 12, n° 1, automne 2001, p. 7-188.
- Daniels, Stephen, *Place and the Geographical Imagination*. Geography n° 77, 1992, pp. 310-322.



- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Diderot, Denis, *Ensayo sobre la pintura*. Editorial: Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 1973.
- Diderot, Denis, *Escritos sobre arte*. Siruela, Madrid, 1994.
- Dudley, Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*. Rialp, Madrid, 1993.
- Eggleston, William, *The Democratic Forest*. Secker & Warburg, London, 1989.
- Eisenstein, Sergei M., *Non-indifferent Nature. Film and the Structure of Things*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Eisner, Lotte, *La pantalla demoníaca*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Elsaesser, Thomas, *New German Cinema*. Macmillan, Londres, 1989.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007.
- Gombrich, E.H., *Historia del Arte*. Phaidon Press Limited, Londres, 1995.
- González Requena, Jesús (ed.), *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Complutense, Madrid, 1995.
- Guardiola, Juan (ed.) *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*. Fundación Antoni Tàpies (Barcelona); Diputación de Granada; Fundación Pablo Ruiz Picasso (Málaga), 2001.
- Gunning, Tom, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*. Wide Angle, nº 8, 3-4, 1986, pp. 63-70.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer, *Bruegel. La obra completa – Pintura*. Taschen, Colonia, 2000.
- Hake, Sabine, *German national cinema*. Routledge, London, 2002.
- Harper, Graeme y Rayner, Jonathan (eds.), *Cinema and Landscape. Film, Nation and Cultural Geography*. Intellect, Bristol, 2010.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*. Fondo de cultura económica de España, Madrid, 1999.
- Hillman, Roger, *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- Hockings, Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, Berlin, 1995.
- Homero, *La Odisea*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1966.
- Honour, Hugh, *El Romanticismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

- de Humboldt, Alejandro, *Cuadros de la naturaleza*. Los libros de la catarata, Madrid, 2003.
- Knight, Julia, *New German Cinema: images of a generatio*. Wallflower, New York, 2004.
- Krakauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985.
- Jameson, Frederic, *La estética geopolítica*. Paidós, Barcelona, 1995.
- Jenofonte, *Anábasis*. Alianza Editorial, S.A., 2006.
- Kemal, Salim y Gaskell, Ivan (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Kunzmann, Peter, Bukard Franz-Peter y Wiedmann, Franz, *Atlas de filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Lefebvre, Martin, *Landscape and Film*. Taylor & Francis Group, New York, 2006.
- Lépront, Catherine, *Caspar David Friedrich: des paysages les yeux fermés*. Gallimard, Paris, 1995.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores, Madrid, 2005.
- Marcus, George E. y Myers, Fred R. (eds.), *The Traffic in culture: Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, Berkeley, 1995.
- Martin, Kathleen (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen, Madrid, 2011.
- Marzo, Jorge L. y Roig, Marc (eds), *Planeta Kurt. Cien años de El corazón de las tinieblas de Joseph Conrad*, Mondadori, Barcelona, 2002.
- MacDonald, Scott, *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*. University of California Press, Berkeley, 2001.
- Meinig, D.W. (ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Oxford University Press, New York, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- Meusy, Jean-Jacques, *La diffusion des films de non-fiction dans les établissements parisiens*, Revista 1895 nº 18, verano 1995.
- Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*. University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Morgan, Peter, *A presence called... Germany: Personal History in the Construction of National Identity by Post-War German Intellectuals. Three Case-Studies*, Journal of European Studies, vol. 26, 3, September 1996.
- Mottet, Jean, *L'invention de la scène américain: Cinéma et paysage*. L'Harmattan,

Paris, 1998.

- Mottet, Jean (ed.), *Les Paysages du Cinéma*. Champ Vallon, Seyssel, 1999.
- Mottet, Jean, *L'arbre dans le paysage*. Champ Vallon, Seyssel, 2002.
- Mottet, Jean, *L'herbe dans tous ses états*. Champ Vallon, Seyssel, 2010.
- Müller, Jürgen (ed.), *Cine de los 70*. Tascen, Bonn, 2004.
- Natali, Maurizia, *L'Image-paysage: Iconologie et cinema*. Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- Nichols, Bill, *Introduction to documentary*. Indiana University Press, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*. Tecnos, Madrid, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del Bien y del Mal*. M.E. Editores, madrid, 1995.
- O'Pray, Michael, *Avant-Garde film: forms, themes and passions*. Wallflower Press, London, 2003.
- Ott, Frederick W., *The great German films*. Citadel Press, Secaucus N.J., 1986.
- Passek, Jean Lup, *Diccionario de cine*. Rialp, Madrid, 1992.
- Pastor, Beatriz, *El segundo descubrimiento. La conquista de América narrada por sus coetáneos (1492-1589)*. Edhasa, Barcelona, 2008.
- Pastor, Beatriz y Callau, Sergio (eds.), *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Castalia, Madrid, 2010.
- Pflaum, Hans Günther y Prinzler, Hans Helmut, *El cine en la República Federal de Alemania: el nuevo cine alemán, origen, situación actual. Manual*. Inter Naciones, Bonn, 1983.
- Petterson, Don, *Revolution in Zanzibar. An American's Cold War Tale*. Westview, Boulder, 2002.
- Phillips, Klaus (ed.), *New German Filmmakers: From Oberhausen through the 1970s*. Friedrich Ungar Publishing, New York, 1984.
- Pichler, Barbara y Pollach, Andrea, *Moving Landscapes: Landschaft und Film*. Synema, Wien, 2006.
- Pijoan, J., *Historia del Arte. Volúmenes 7 y 8*. Salvat, Barcelona, 1970.
- Platón, *Fedro*. Clásicos Dykinson, Madrid, 2009.
- Poe, Edgar Allan, *El dominio de Arnheim o el jardín-paisaje*,  
<http://poeobra.blogspot.com.es/2011/06/dominio-de-arnheim-o-el-jardin-paisaje.html>
- Rabelais, *Gargantúa*. Ediciones Akal, Madrid, 1986.
- Ramos, Jesús y Marimón, Joan, *Diccionario del guion audiovisual*. Grupo Océano, Barcelona, 2002.

- Rentschler, Eric, *German Film and literature: adaptations and transformations*. Methuen, London, 1986.
- Rentschler, Eric, *West German Filmmakers on Film, Visions and voices*. Holmes and Meier, New York, 1988.
- Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Román Gubern, *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 2000.
- Romaguera Ramio, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1993.
- Rosses, Montserrat, *Nuevo cine alemán*. Ediciones JC, Madrid, 1991.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*. Siglo XXI editores, México DF, 2004.
- Saki, *Cuentos completos*. Alpha Decay. Barcelona, 2005.
- Sanderson, John D. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Vicerrectorado de extensión universitaria, Universidad de Alicante, 2005.
- Sandford, John, *The New German Cinema*. Methuen, London, 1981.
- Santiago Martín de Madrid, María Paula, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- Sarris, Andrew (ed.), *Entrevistas con directores de cine*. Magisterio Español S.A., Madrid, 1969.
- Schama, Simon, *Landscape and Memory*. Alfred A. Knopf, New York, 1995.
- Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2002.
- Schrader, Paul: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC, Madrid, 1999.
- Scheunemann, Dietrich (ed.), *Expressionist film: new perspectives*. Cadmen House, New York, 2003.
- Schneider, Roland, *Histoire du cinéma allemand*. Du Cerf, Paris, 1990.
- Slive, Seymour, *Jacob van Ruisdael: a complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*. Yale University Press, New Haven, 2001.
- Sojo, Kepa, *Sobre el cine alemán: de Weimar a la caída del muro*. Vitoria: Festival de Cine Europeo 2006
- Sontag, Susan, *Estilos radicales*. Punto de lectura, Madrid, 2002.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1996.

- Sutton, Peter C., *El siglo de oro del paisaje holandés*. Fundación colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1995.
- Tarkovsky, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. Ediciones Rialp, Madrid, 1999.
- Torán, Enrique, *Tecnología audiovisual II. Parámetros audiovisuales*. Síntesis, Madrid, 1998.
- Torres, Augusto M., *Cine: diccionario Espasa*. Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- Tuan, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, 1977.
- Turner, A. Richard, “Del paraíso terrenal al paisaje planetario. Italia en el siglo XV”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993.
- Van Mander, Karel, *Vidas de pintores flamencos*. Casimiro, Madrid, 2012.
- VV. AA., *Hitos del cine alemán: 80 films entre 1912-1992*. Instituto Alemán-Goethe-Institut, en colaboración con la Filmoteca Española, Madrid, 1992.
- VV. AA., *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March, Madrid, 2007.
- VV. AA., *Summa Artis: Historia general del arte* (45 volúmenes). Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- Vaughan, William, *Romanticismo y arte*. Ediciones Destino, Barcelona, 1995.
- Vico, Giambattista, *Ciencia nueva*. Tecnos, Madrid, 2006.
- Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*. Yericó, Madrid, 1989.
- Walther, Ingo F., *Vincent Van Gogh. Visión y realidad*. Benedikt Taschen, Colonia, 1993.
- Wolf, Norbert, *Caspar David Friedrich*. Taschen, Colonia, 2003.
- Wollheim, Richard, *La pintura como arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997.
- Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci*. Taschen, Colonia, 2004.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Zunzunegui, Santos, *La mirada plural*. Cátedra, Madrid, 2008.

# **EL PAISAJE COMO ELEMENTO DRAMÁTICO EN LA OBRA DE WERNER HERZOG VOLUMEN II**

Beatriz Navas Valdés



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II  
Doctorado de Teoría, análisis y documentación cinematográfica

Bajo la dirección del Doctor  
Antonio Castro Bobillo

Madrid, 2014



# **I. DECLARACIÓN DE MINNESOTA, VERDADES Y HECHOS DEL CINE DOCUMENTAL<sup>372</sup>**

Por Werner Herzog

1. Se declara que el llamado *cinéma-vérité* carece de *vérité*. Tan sólo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables.

2. Un conocido representante del *cinéma-vérité* declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser honesto. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. “Para mí”, afirma, “tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel”. Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.

3. El *cinéma-vérité* confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.

4. El hecho crea normas; la verdad iluminación.

5. En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y escurridiza y puede ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización.

6. Los directores de *cinéma-vérité* son como turistas que hacen fotografías de

---

<sup>372</sup> Texto presentado en el Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota, el 30 de abril de 1999. Versión extraída del libro Weinrichter, Antonio (ed.), *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, p. 336-7.



antiguas ruinas de hechos.

7. El turismo es pecado; viajar a pie, una virtud.

8. Cada año, en primavera, numerosas personas mueren ahogadas en los lagos de Minnesota al pasar con sus trineos a motor por encima del hielo que se derrite. Se ha ejercido presión sobre el gobernador para que apruebe una ley de protección. Éste, ex-luchador y ex-guardaespaldas, ha dado la única respuesta sagaz al problema: “No se puede legislar la estupidez”.

9. Por la presente, arrojo el guante.

10. La luna no brilla. La madre naturaleza no llama, no le habla a uno, aunque algún glaciador se tire un pedo ocasionalmente. Y uno no escucha la canción de la vida.

11. Deberíamos agradecer que el universo allí fuera no conozca sonrisa alguna.

12. La vida en los océanos debe de ser el mismísimo infierno. Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes. Infierno, hasta tal punto, que durante la evolución algunas especies –incluida la humana– reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las *Lecciones de oscuridad* continúan.

## II. SOBRE LO ABSOLUTO, LO SUBLIME Y LA VERDAD EXTÁTICA<sup>373</sup>

Por Werner Herzog

El colapso del universo estelar ocurrirá,  
como la creación, con grandioso esplendor.

Blaise Pascal

Las palabras atribuidas a Blaise Pascal que sirven de prefacio a mi película *Lecciones en la oscuridad* (1992) en realidad son mías. Pascal mismo no podría haberlo dicho mejor.

Esta cita falsa y sin embargo no falsificada – como mostraré más adelante – debe servir como un primer indicio de lo que estoy tratando de abordar en este discurso. De todos modos, reconocer un fraude como fraude contribuye sólo al triunfo de los contadores.

Se preguntarán por qué lo hago. La razón es simple y no surge de consideraciones teóricas, sino más bien prácticas. Con esa cita como encabezamiento, elevo [*erheben*] al espectador, antes de que haya visto siquiera el primer plano, a un nivel más alto, desde el cual entrar en la película. Y yo, el autor de la película, no lo dejo descender de esa altura hasta que ésta haya terminado. Sólo en este estado de

---

<sup>373</sup> El presente texto reproduce una conferencia improvisada de Werner Herzog en Milán, a continuación de la proyección de su documental *Lecciones en la oscuridad* (1992). Se publicó por primera vez en *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* vol., 17. 3, Boston University, Winter 2010, pp. 1-12) traducido al inglés por Moira Weigel. Esta versión es una readaptación de la traducción española que hizo Ricardo Ibarlucía para la revista argentina *Diario de Poesía*, Buenos Aires, Año 25, No. 84, 2012.

sublimidad [*Erhabenheit*] se vuelve posible algo más profundo, una especie de verdad que es enemiga de lo meramente factual. Verdad extática, lo llamo.

Después de la primera guerra en Irak, mientras los campos de petróleo ardían en Kuwait, los medios de comunicación – y aquí me refiero a la televisión en particular – no estaban en condiciones de mostrar lo que era, además de un crimen de guerra, un acontecimiento de dimensiones cósmicas, un crimen contra la creación misma. No hay un solo plano en *Lecciones en la oscuridad* en el que se pueda reconocer nuestro planeta; por esta razón a la película le pusieron la etiqueta de “ciencia ficción”, como si sólo pudiese haber sido rodada en una galaxia distante, hostil a la vida. En su estreno en el Festival de Cine de Berlín, la película se topó con una orgía de odio. De los gritos enfurecidos del público sólo pude entender “estetización del horror”. Y cuando me encontré siendo amenazado y escupido en el podio, me limité a lanzar una respuesta banal. “Cretinos”, dije, “es lo que Dante hizo en su Infierno, es lo que hizo Goya y también Hieronymus Bosch”. En apuros, sin pensarlo, había invocado a los ángeles guardianes que nos familiarizan con lo absoluto y lo sublime.

Lo Absoluto, lo sublime, la verdad... ¿Qué significan estas palabras? Ésta es, debo confesar, la primera vez en mi vida que busco dar cuenta de estas cuestiones fuera de mi trabajo, que entiendo, ante todo, en términos prácticos.

A modo de salvedad, debo añadir de inmediato que no voy a aventurar una definición de lo absoluto, aun cuando ese concepto proyecte su sombra sobre todo lo que diga. Lo absoluto plantea un dilema de nunca acabar para la filosofía, la religión y las matemáticas. Las matemáticas estarán probablemente más cerca de resolverlo cuando alguien finalmente pruebe la hipótesis de Riemann. Ésta se refiere a la distribución de los números primos; sin respuesta desde el siglo XIX, toca las profundidades del pensamiento matemático. Se ha destinado un premio de un millón de

dólares para quien lo resuelva, y un instituto de matemática en Boston ha concedido mil años de plazo para que alguien venga con una prueba. El dinero los está esperando, igual que la inmortalidad... Durante dos mil quinientos años, ya desde Euclides, esta cuestión ha preocupado a los matemáticos; si resultara que Riemann y su brillante hipótesis no estaban en lo cierto, se producirían inimaginables ondas expansivas a través de las disciplinas de las matemáticas y las ciencias naturales. Sólo puedo muy vagamente empezar a comprender lo absoluto; no estoy en condiciones de definir su concepto.

### **La verdad del océano**

Por ahora, voy a quedarme en el terreno confiable de la praxis. Aun cuando no podamos captar realmente lo absoluto, me gustaría hablarles de un encuentro inolvidable que tuve con la verdad durante el rodaje de *Fitzcarraldo* (1982). Estábamos rodando en las selvas peruanas al este de los Andes, entre los ríos Camisea y Urubamba, donde más tarde transportaría un enorme barco de vapor a través de una montaña. Los indígenas que vivían allí, los *machiguengas*, formaban la mayoría de los extras y nos habían dado permiso para filmar en su tierra. Además de ser pagados, los *machiguengas* querían otros beneficios: querían la capacitación de su médico local y un barco para poder llevar ellos mismos sus cosechas al mercado unos cientos de kilómetros río abajo, en lugar de tener que vender a través de intermediarios. Por último, querían el apoyo en su lucha por un título legal de la zona comprendida entre los dos ríos. Una compañía tras otra habían incautado esa zona con el fin de saquear las

reservas locales de madera; recientemente, las empresas petroleras habían también echado una mirada codiciosa sobre su tierra.

Cada petición que elevamos por el acta desapareció enseguida en la laberíntica burocracia provincial. Nuestros intentos de soborno fracasaron también. Finalmente, después de haber viajado hasta el ministerio responsable de estas cosas, en la ciudad capital de Lima, me dijeron que, aunque tuviéramos argumentos en favor de un título de propiedad por razones históricas y culturales, había dos obstáculos. En primer lugar, el reclamo no tenía respaldo en ningún documento legalmente verificable, sino en testimonios orales, que eran irrelevantes. En segundo lugar, nadie había peritado jamás el territorio a fin de establecer una frontera reconocible.

Al final de todo, contraté a un agrimensor, que proveyó a los *machiguengas* de un mapa preciso de su patria. Ésa fue mi participación en su verdad: tomó la forma de un trazado, de una definición. Lo admito, me peleé con el agrimensor. El mapa topográfico que había proporcionado, según explicó, era en cierta modo incorrecto. No se correspondía con la verdad, porque no tomaba en cuenta la curvatura de la tierra.

“¿Es este pequeño pedazo de tierra?”, le pregunté, perdiendo la paciencia. “Por supuesto,” dijo con enojo, y empujó su vaso de agua hacia mí. “Hasta con un vaso de agua, uno tiene que ser claro al respecto, no estamos tratando con una superficie plana. Usted debe ver la curvatura de la tierra, como la vería en un océano o un lago. Si fuera realmente capaz de percibir con exactitud cómo – pero usted es demasiado simple – vería la curvatura de la tierra.” Nunca olvidaré esta dura lección.

La cuestión de los testimonios orales tenía una dimensión más profunda y requería una investigación de un tipo completamente diferente. [Argumentando en favor de su título de la tierra] los indígenas sólo podían invocar que siempre habían estado allí; lo habían aprendido de sus abuelos. Cuando, por fin, el caso parecía desesperado,

me las arreglé para conseguir una audiencia con el Presidente, [Fernando] Belaúnde. Los *machiguengas* de Shivankoreni eligieron a dos representantes para que me acompañaran. [En el despacho del Presidente en Lima] cuando la conversación amenazaba con ir a parar a un punto muerto, enfrenté a Belaúnde con el siguiente argumento: en el derecho anglosajón, aunque el testimonio oral generalmente es inadmisibles como prueba, no lo es en términos absolutos. Ya en 1916, en el caso de Angu versus Atta, un tribunal colonial en la Costa de Oro (hoy Ghana) dictaminó que el testimonio oral podía servir como una forma válida de evidencia.

Aquel caso era completamente diferente. Tenía que ver con el uso del palacio de un gobernador local; entonces tampoco había documentos, nada oficial que hubiera sido relevante. Sin embargo, la corte dictaminó que el amplio consenso basado en testimonios orales, que innumerables miembros de la tribu habían repetido y repetido, había llegado a constituir una verdad tan manifiesta que el tribunal podía aceptarlo sin más restricciones. Ante esto, Belaunde, que había vivido durante muchos años en la selva, guardó silencio. Pidió un vaso de jugo de naranja y sólo dijo “Dios mío”, y entonces supe que le habíamos ganado. Hoy los *machiguengas* tienen un título de su tierra; incluso el consorcio de empresas que descubrió uno de los mayores yacimientos de gas natural [del mundo] directamente en sus inmediaciones, lo respeta.

La audiencia con el Presidente aportó aún otra mirada extraña sobre la esencia de la verdad. Los habitantes de la aldea de Shivakoreni no estaban seguros de que fuera cierto que al otro lado de los Andes hubiera una masa monstruosamente grande de agua, un océano. Además, estaba el hecho de que esa agua monstruosa, el Pacífico, era supuestamente salada.

Nos dirigimos a un restaurante en la playa un poco al sur de Lima para comer. Pero nuestros dos delegados indígenas no pidieron nada. Se quedaron en silencio,

observando las grandes olas. No se acercaron al agua, sólo la contemplaban. Entonces uno pidió una botella. Le di mi botella de cerveza vacía. No, eso no estaba bien, tenía que ser una botella que se pudiese cerrar bien. Así que compré una botella de tinto chileno barato, lo descorché y vertí el vino en la arena. Mandamos la botella a la cocina para que la limpiaran lo más cuidadosamente posible. Entonces los hombres tomaron la botella y se fueron, sin decir una palabra, a la orilla. Con los nuevos jeans azules, las zapatillas deportivas y las camisetas que les habíamos comprado en el mercado, se adentraron entre las olas. Se adentraron, mirando por encima de la extensión del Océano Pacífico, hasta que el agua les llegó a las axilas. Entonces, tomaron una muestra del agua, llenaron la botella y la sellaron cuidadosamente con un corcho.

Esta botella llena de agua fue para el pueblo la prueba de que en realidad había un océano. Pregunté con cautela si no sólo una parte de la verdad. No, dijeron, si hay una botella de agua de mar, entonces todo el océano debe ser verdadero también.

### **El asalto de la realidad virtual**

Desde entonces, lo que constituye la verdad – o, para decirlo de una forma mucho más simple, lo que constituye la realidad – se convirtió para mí en un misterio aun más grande de lo que lo había sido. Las dos décadas transcurridas han planteado desafíos sin precedentes a nuestro concepto de realidad.

Cuando hablo de asaltos a nuestra comprensión de la realidad, me estoy refiriendo a las nuevas tecnologías que, en los últimos veinte años, se han convertido en artículos generales de uso diario: los efectos especiales digitales que crean realidades

nuevas e imaginarias en el cine. No es que quiera demonizar estas tecnologías; ellas han permitido a la imaginación humana lograr grandes cosas: por ejemplo, reanimar dinosaurios de manera convincente en la pantalla. Pero cuando consideramos todas las formas posibles de la realidad virtual que se han vuelto parte de la vida cotidiana – Internet, los videojuegos, la TV en tiempo real y a veces, también, extrañas formas mixtas – la cuestión de lo que es la realidad “real” se plantea de nuevo constantemente.

¿Qué está pasando realmente en el *reality show Supervivientes*? ¿Podemos realmente confiar en una fotografía, ahora que sabemos lo fácil que puede ser falsificar cualquier cosa con *Photoshop*? ¿Seremos capaces de confiar por completo en un correo electrónico, cuando nuestros chicos de doce años pueden mostrarnos que lo que estamos viendo es probablemente un intento de robo de nuestra identidad, o tal vez un virus, un gusano o un “troyano” que ha estado vagando entre nosotros y adoptó cada una de nuestras características? ¿Existo ya en alguna parte, clonado, como diversos *Doppelgänger*, sin saber nada al respecto?

La historia nos ofrece una analogía para la extensión de lo virtual, otro mundo respecto del aquel con el que nos confrontamos hoy. Durante siglos y siglos, la guerra era esencialmente la misma cosa, ejércitos enfrentados de caballeros, que luchaban con espadas y escudos. Entonces, un día, estos guerreros se encontraron observándose el uno al otro a través de cañones y armas. La guerra ya no fue la misma. También sabemos que las innovaciones en el desarrollo de la tecnología militar son irreversibles. Aquí hay algunos indicios que puede ser de interés: en algunas partes de Japón a comienzos del siglo XVII, hubo el intento de eliminar las armas de fuego, de manera que un samurai pudiera luchar con otro mano a mano, de nuevo con espadas. Este intento sólo tuvo una vida muy corta; era imposible de sostener.



Hace un par de años, llegué a captar lo confuso que se ha vuelto el concepto de realidad, de una manera extraña, a través de un incidente que tuvo lugar en Venice Beach en Los Ángeles. Un amigo había organizado una pequeña fiesta en su patio trasero, una barbacoa; ya era de noche, cuando, no muy lejos, escuchamos unos disparos que nadie tomó en serio hasta que aparecieron los helicópteros de la policía con reflectores y nos ordenaron, por los altavoces, entrar en casa. Caímos en la cuenta de lo que había ocurrido sólo retrospectivamente: un chico, que los testigos describieron como de trece o catorce años, había estado merodeando, rondando un restaurante a una manzana de donde estábamos. Cuando salió una pareja, el muchacho gritó “Esto es real”, les disparó a los dos con una semi-automática y huyó en su patinete. Nunca lo atraparon. Pero el mensaje [*Botschaft*] del loco fue claro: esto no es un videojuego, estos tiros son reales, esto es realidad.

### **Axiomas del sentimiento**

Debemos preguntar a propósito de la realidad: ¿cuán importante es, realmente? ¿Cuán importante, realmente, es lo factual? Por supuesto, no podemos hacer caso omiso de lo factual; tiene poder normativo. Pero nunca nos puede dar el tipo de iluminación, el destello extático, del cual emerge la verdad. Si tan sólo lo factual, sobre lo que se detiene el llamado *cinéma vérité*, fuera de importancia, entonces uno podría argumentar que la *vérité* – la verdad – en su forma más concentrada debe residir en la guía telefónica, en sus cientos de miles de entradas, que son todas factualmente correctas y, por lo tanto, corresponden a la realidad. Si tuviéramos que llamar a todas las personas

registradas en la guía de teléfonos con el apellido “Schmidt”, cientos confirmarían que se llaman Schmidt; sí, que su apellido es Schmidt.

En mi película *Fitzcarraldo*, hay un diálogo que plantea esta cuestión. Partiendo hacia lo desconocido con su barco, Fitzcarraldo se detiene en uno de los últimos bastiones de la civilización, una misión religiosa:

Fitzcarraldo: *¿Y qué dicen los indios más viejos?*

Misionero: *Nosotros simplemente no podemos curarlos de su idea de que la vida ordinaria es sólo una ilusión, detrás de la cual se encuentra la realidad de los sueños.*

La película trata de una ópera que se monta en la selva tropical; como sabrán, me dediqué efectivamente a producir ópera. Mientras lo hacía, una máxima era crucial para mí: un mundo entero debe experimentar una transformación en la música, debe convertirse en música; sólo entonces hemos producido una ópera. Lo bello de la ópera es que la realidad no juega en ella ningún papel en absoluto; y que lo que ocurre en la ópera es la superación de la naturaleza. Cuando uno mira los *libretti* de las óperas (y aquí *La fuerza del destino* de Verdi es un buen ejemplo), ve rápidamente que la historia misma es tan inverosímil, tan alejada de todo lo que efectivamente podríamos experimentar, que las leyes matemáticas de la probabilidad quedan suspendidas. Lo que sucede en la trama es imposible, pero el poder de la música permite que el espectador lo experimente como verdadero.

Lo mismo pasa con el mundo emocional [*Gefühlswelt*] de la ópera. Los sentimientos se encuentran abstraídos; ya no pueden en realidad estar subordinados a la naturaleza humana, porque se han concentrado y elevado al grado más extremo y aparecen en su forma más pura; y a pesar de todo esto los percibimos, en la ópera, como

naturales. Los sentimientos en la ópera son, en última instancia, como los axiomas en matemáticas, que no se los puede demostrar ni explicar. Los axiomas del sentimiento en la ópera nos colocan, sin embargo, a través de los mecanismos más secretos, directamente sobre el camino a lo sublime. Podríamos citar aquí el aria “Casta Diva” en la ópera *Norma* de Bellini como un ejemplo. Se preguntarán por qué digo que lo sublime se vuelve experimentable [*erfahrbar*] para nosotros en la ópera, entre todas las formas, considerando que la ópera no produjo ninguna innovación esencial en el siglo XX, mientras otras formas tomaron su lugar. Esto sólo parece ser una paradoja: la experiencia directa de lo sublime en la ópera no depende de mayores o nuevos desarrollos. Su sublimidad le ha posibilitado a la ópera sobrevivir.

### **Verdad extática**

Nuestro sentido completo de la realidad ha sido puesto en duda. Pero no quiero insistir en este hecho por más tiempo, ya que lo que me ha movido nunca ha sido la realidad, sino una pregunta que está detrás de ella [más allá]: la cuestión de la verdad. A veces los hechos exceden tanto nuestras expectativas – tienen un poder tan inusual, bizarro – que parecen increíbles.

En las bellas artes, en la música, la literatura y el cine, es posible llegar a un estrato más profundo de la verdad: una verdad poética, extática, que es un misterio y sólo puede ser captada con esfuerzo. Uno la alcanza a través de la visión, del estilo y del oficio. En este contexto, veo la cita de Blaise Pascal sobre el colapso del universo estelar no como un falseamiento [*Fälschung*], sino como un medio de hacer posible una

experiencia extática de la verdad interior más profunda. Del mismo modo en que no hay falsificación cuando la *Pietà* de Miguel Ángel retrata a Jesús como un hombre de 33 años, y a su madre, la madre de Dios, como de 17.

Sin embargo, podemos también acrecentar nuestra habilidad para tener experiencias extáticas de la verdad a través de lo sublime, que nos vuelve capaces de elevarnos por encima de la naturaleza. Kant dice: "...el poder irresistible de la naturaleza nos fuerza a reconocer nuestra impotencia física como seres naturales, pero al mismo tiempo revela nuestra capacidad de juzgarnos independientes de la naturaleza, así como una superioridad respecto de la naturaleza..." [1]. Dejo aquí de lado algunas cosas para simplificar. Kant continúa: "De esta manera la naturaleza no es estimada en nuestro juicio estético como sublime porque provoque miedo, sino porque excita en nosotros un nuestro poder (que no es naturaleza)...".

Debo tratar a Kant con la precaución necesaria, porque sus explicaciones acerca de lo sublime son tan abstractas que siempre han permanecido ajenas a mi trabajo práctico. Sin embargo, Dionisio Longino, a quien llegué a conocer explorando estos temas, es mucho más cercano a mi corazón, porque siempre habla en términos prácticos y utiliza ejemplos. No sabemos nada acerca de Longino. Los expertos ni siquiera están seguros de que ése fuera realmente su nombre, y sólo podemos conjeturar que vivió en el siglo I después de Cristo. Por desgracia, su ensayo *Sobre lo sublime* es también bastante fragmentario. En los más antiguos manuscritos del siglo X, el *Codex Parisinus 2036*, hay páginas perdidas por todas partes, a veces folios completos. Longino procede sistemáticamente; aquí, en este momento, apenas puedo referirme a la estructura de su texto. Pero Longino siempre cita ejemplos muy vivos de la literatura. Y aquí, sin seguir un orden esquemático, lo que voy a hacer es apoderarme, nuevamente, de lo que me parece más importante.

Lo fascinante es que, justo en el comienzo de su texto, Longino invoca el concepto de éxtasis, si bien en un contexto diferente de lo que he identificado como “verdad extática”. Con referencia a la retórica, Longino dice: “Todo lo que es sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión, sino a un estado de éxtasis; en todo momento y en todos los sentidos, el discurso imponente, con el hechizo que lanza sobre nosotros, prevalece sobre lo que apunta a la persuasión y al agrado. Nuestras persuasiones podemos por lo general controlarlas, pero las influencias de lo sublime ejercen un poder y una violencia irresistibles de soportar, reinan de manera suprema sobre todos que escuchan...”. Longino usa aquí el concepto de éxtasis [para referirse] al salirse de sí mismo para alcanzar un estado de elevación – en el que podemos alzarnos por encima de nuestra naturaleza – que lo sublime revela “a la vez, como un rayo”. Nadie antes de Longino había hablado tan claramente de la experiencia de la iluminación; por mi parte, me tomo la libertad de aplicar esta idea a momentos raros y fugaces en el cine.

Longino cita a Homero para demostrar la sublimidad de las imágenes y su efecto iluminador. Éste es su ejemplo de la batalla de los dioses:

En torno del vasto cielo y del Olimpo, hicieron resonar sus trompas.  
Y Aidoneo, Señor de las Tinieblas, tembló en las profundidades  
Asustado y saltó de su trono gritando; no fuera que  
Poseidón, el que sacude la tierra, la desgarrase  
Y a mortales e inmortales se mostraran las horrendas y tenebrosas  
Moradas que hasta las divinidades aborrecen.

Longino era un hombre extraordinariamente culto, que citaba con exactitud. Lo que sorprende aquí es que se toma la libertad de fundir dos pasajes diferentes de la *Ilíada*. Es imposible que esto sea un error. No obstante, Longino no está fingiendo sino,

más bien, concibiendo una nueva verdad, más profunda. Afirma que sin la veracidad [*Wahrhaftigkeit*] y la grandeza de alma lo sublime no puede llegar a existir. Y cita una frase que los investigadores atribuyen hoy a Pitágoras o Demóstenes: “Pues verdaderamente bella es la declaración del hombre que, en respuesta a la pregunta de lo que tenemos en común con los dioses, respondió: la capacidad de obrar el bien [*eurgesia*] y la verdad”.

No debemos traducir *euergesia* simplemente por “caridad”, grabada como está esta noción en la cultura cristiana. Tampoco la palabra griega para verdad, *alétheia*, es fácil de captar. Etimológicamente, proviene del verbo *lanthanein*, “ocultar”, y de las palabras relacionadas con *léthos*, “lo oculto”, “lo escondido”. *A-létheia* es, por tanto, una forma de negación, una definición negativa: es lo “no-oculto”, lo revelado, la verdad. Pensando a través del lenguaje [*im sprachlichen Denken*], los griegos intentaban definir la verdad como un acto de revelación: un gesto que se relaciona con el cine, donde un objeto es puesto a la luz y luego una imagen latente, aún no visible, es conjurada sobre el celuloide, donde debe ser primero procesada y luego revelada.

El alma del oyente o del espectador completa el acto en sí mismo; el alma actualiza la verdad a través de la experiencia de lo sublime: esto es, completa un acto de creación independiente. Longino dice: “Pues por naturaleza nuestra alma es elevada a través de lo verdaderamente sublime, tomando ufana altura, se mece colmada de una alegría orgullosa, como si ella misma hubiese creado lo que escucha”.

Pero no quiero perderme en Longino, en quien pienso siempre como un buen amigo. Estoy delante de ustedes como alguien que trabaja en cine. Me gustaría señalar algunas escenas de otra película mía como prueba. Un buen ejemplo sería *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* (1974), donde el concepto de éxtasis aparece ya en el título.

Walter Steiner, escultor suizo y campeón del mundo de salto de esquí, se eleva en el aire como si estuviera en un éxtasis religioso. Vuela atterradoramente lejos, entra en la región de la muerte misma: apenas un poco más lejos y no aterrizaría sobre la ladera empinada, sino que se estrellaría más allá. Steiner habla al final de la cría de un cuervo a la que crió y que, en la soledad de su infancia, era su único amigo. Al cuervo se le fueron cayendo las plumas, quizás a causa de la alimentación que Steiner le daba. Otros cuervos lo atacaron y, por último, lo torturaron tan terriblemente que al joven Steiner sólo le quedó una opción: “Desgraciadamente, tuve que pegarle un tiro”, dice Steiner, “dado que era una tortura ver cómo había sido torturado por sus propios hermanos porque ya no podía volar más”. Y luego, en un corte rápido, vemos a Steiner – en lugar de su cuervo – volando, en un marco tremendamente estético, en extrema cámara lenta, detenido hacia la eternidad. Es el vuelo majestuoso de un hombre cuyo rostro desencajado por el miedo a la muerte parece arrebatado por un éxtasis religioso. Y luego, poco antes de la zona de la muerte – más allá de la pendiente, en el valle, donde sería aplastado por el impacto, como si hubiera saltado desde el edificio del Empire State al pavimento – aterriza suavemente, a salvo, y un texto escrito se superpone a la imagen.

El texto está tomado del escritor suizo Robert Walser y en él se lee:

Tendría en realidad que estar completamente solo en este mundo,  
yo, Steiner, y ningún otro ser viviente.  
Sin sol, sin cultura, sólo yo desnudo en una roca alta,  
sin tormenta, sin nieve, sin calles,  
sin bancos, sin dinero, tiempo y sin respiro.  
Entonces, quizás, no volvería a sentir miedo nunca más.

### III. CARTA DE LOPE DE AGUIRRE A FELIPE II<sup>374</sup>

Rey Felipe, natural español, hijo de Carlos invencible:

Lope de Aguire, tu mínimo vasallo, cristiano viejo, hijo de medianos padres, en prosperidad hijodalgo en tierra vascongada, en el reino de España, en la villa de Oñate vecino.

En mi mocedad pasé el Mar Océano a las partes del Pirú por valer más con la lanza en la mano y por cumplir con la deuda que debe todo hombre de bien. Y así, en veinte y cuatro años te [he] hecho muchos servicios en el Pirú, en conquista de indios y en poblar pueblos en tu servicio, especialmente en batallas, recuentros que ha habido en tu nombre, siempre conforme a mis fuerzas y posibilidad, sin importunar a tus oficiales por paga ni socorro, como parecerá por tus reales libros.

Bien creo, excelentísimo Rey y señor, que para mi y mis compañeros no has sido tal, sino cruel e ingrato a tan buenos servicios como has recibido de nosotros. Aunque también creo que te deben engañar los que te escriben destas tierras, como estás muy lejos. Avísote, Rey español, donde hayas mucha justicia y rectitud, y así cumple para tan buenos vasallos como en estas tierras tienes, aunque yo no: por no poder sufrir más las crueldades que usan tus oidores, virrey y gobernadores, he salido de hecho con mis compañeros - cuyos nombres luego diré - de tu obediencia, y desnaturándonos de nuestro natural, que es España, y hacerte en estas partes la más cruda guerra que

---

<sup>374</sup> Extraída de Pastor, Beatriz y Callau, Sergio (eds.), *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Castalia, Madrid, 2010, pp- 71-79.



nuestras fuerzas lo puedan sustentar y sufrir. Y esto cree, Rey y señor, nos ha hecho hacer [el] no poder sufrir los grandes pechos y premios y castigos injustos que nos dan tus ministros, que, por remediar sus hijos y criados, han usurpado y robado nuestra fama, vida y honra, ¡que es lástima, oh Rey, el mal tratamiento que se nos ha hecho!

Y así, manco de mi pierna derecha de dos arcabuzazos que me dieron en el valle de Chuquina con el mariscal Alonso de Alvarado, siguiendo tu voz y apellido contra Francisco Hernández Girón, rebelde a tu servicio como yo y mis compañeros al presente lo somos y seremos hasta la muerte, porque ya de hecho hemos alcanzado en estos reinos cuán cruel eres y quebrantador de fee y palabra. Y así, tenemos en estas tierras tus perdones por de menos crédito que los libros de Martin Lutero: pues tu virre,y marqués de Cañete, malo, lujurioso y ambicioso tirano, ahorcó a Martín de Robles, hombre señalado en tu servicio; y al bravo Tomás Vázquez, conquistador del Pirú; y al triste de Alonso Díaz, que trabajó más en el descubrimiento deste reino que los exploradores de Moisés en el desierto; y a Piedrahíta, buen capitán que rompió muchas batallas en tu servicio. [Y aún en Pucara] ellos te dieron la vitoria, que si ellos no se pasaran, hoy fuera Francisco Hernández rey del Pirú. Y no tengas en mucho el servicio que te escribieron tus oidores haberte hecho, porque es muy gran fábula si llamas servicio haberte gastado ochocientos mil pesos de tu real caja para sus vicios y maldades, que, cierto, son malos, y castígalos como tales.

Mira, mira Rey español, que no seas cruel a tus vasallos, ni ingrato, pues estando tu padre y tú en los reinos de Castilla sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos a costa de su sangre y hacienda tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes. Y mira, Rey y señor, que no puedes llevar con título de rey justo ningún interés destas partes donde no aventuraste nada, sin que primero los que en esta tierra han trabajado y sudado sean gratificados.

Por cierto lo tengo que van pocos reyes al infierno: porque son pocos, que si muchos fuédeses, ninguno podría ir al cielo porque creo que allá seríades peores que Luzbel, según tenéis ambición y hambre de hartaros de sangre humana. Mas no me maravillo, ni hago caso de vosotros, pues os llamáis siempre de menos edad y todo hombre inocente es loco, y vuestro gobierno es aire y viento. A Dios hago solenemente voto, yo y mis ducientos arcabuceros marañones, conquistadores, hijosdalgo, de no te dejar ministro tuyo a vida, porque ya sé hasta donde alcanza tu clemencia.

El día de hoy nos hallamos los más bienaventurados de los nacidos por estar como estamos en estas partes de las Indias, teniendo la fee y mandamientos de Dios Nuestro Señor enteros y sin corrupción como cristianos, manteniendo todo lo que predica la Santa Madre Iglesia de Roma. Y pretendemos, aunque pecadores en la vida, recibir martirio por los mandamientos de Dios. A la salida que hicimos del río de las Amazonas que se llama el Marañón, vi, en una isla poblada de cristianos que ha por nombre Margarita, unas relaciones que venían de España de la gran cisma que hay de luteranos, que nos han puesto temor y espanto. Pues aquí, en esta compañía, uno que se halló alemán, llamado Monteverde por su nombre, lo hice hacer pedazos. Los hados darán la pena a los cuerpos, mas donde nosotros estuviéramos, cree, excelente Príncipe, que cumple que todos vivan perfectamente en la fee de cristiano.

Especialmente es tan grande la disolución de los frailes en estas partes, cierto conviene que venga sobrellos la tu ira y castigo, porque ya no hay ninguno que presuma de menos de gobernador. Mira, mira Rey, no les creas lo que te dicen, porque las lágrimas que allá echan en tu real presencia son por venir acá a mandar. Si quieres saber la vida que por acá tienen, es entender en mercaderías, procurar y adquirir bienes temporales, vender los sacramentos de la Iglesia por precio... Enemigos de pobres, incaritativos, ambiciosos, glotones, soberbios de manera que, por mínimo que sea un

fraile, pretende mandar y gobernar estas tierras. Pon remedio, Rey y señor, porque destas cosas y malos ejemplos no está imprimida ni fija la fee en los naturales. Y más te digo, que si esta disolución de estos frailes no se quita de aquí, no faltaran escándalos.

Aunque yo y mis compañeros, por la gran razón que tenemos, nos hayamos determinado a morir, desto, cierto, y de otras cosas pasadas, singular Rey, tú has sido causa: por no te doler del trabajo de tus vasallos y no mirar lo mucho que les debes, porque si tú no miras por ellos y te descuidas con estos oidores, nunca se acertará con el gobierno. Por cierto, no hay para qué presentar testigos mas de avisarte cómo estos tus oidores tiene cada uno cuatro mill pesos de salario cada un año y ocho mill de gastos, y al cabo de tres años, cada uno tiene sesenta mill pesos ahorrados y heredamientos y posesiones. Y con todo esto, si se contentasen con servirlos como a hombres, que los sirvamos medio mal y trabajo sería el nuestro; mas por nuestros pecados, quieren, donde quiera que los topemos, nos hinquemos de rodillas y los adoremos como a Nabucodonosor, cosa, cierto, insufrible . Y no porque yo, como hombre lastimado y manco de mis miembros en tu servicio, y mis compañeros viejos y cansados en lo mismo, te he de dejar de avisar que nunca fíes en estos letrados tu real conciencia, porque cumple a tu real persona descuidarse con estos que les va todo el tiempo en casar hijos e hijas, y no entienden en otra cosa. Es refrán entre ellos, y muy común: “a tuerto o a derecho, la casa hasta el techo”.

Pues los frailes, a ningún indio pobre quieren le quieren predicar, y estásen aposentados en los mejores repartimientos del Pirú. La vida que tienen es áspera y fragosa, porque cada uno dellos tiene por penitencia en su cocina una docena de mozas no muy viejas, y otros tantos muchachos que les vayan a pescar y a matar perdices y traer frutas: todo el repartimiento tiene que hacer con ellos. En fee de cristiano te juro, Rey y señor, que si no pones remedio en las maldades desta tierra, que te ha de venir

azote del cielo. Y esto dígolo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis compañeros no queremos ni esperamos de ti misericordia.

¡Ay, ay, lástima tan grande que César, el emperador tu padre, conquistase con la fuerza de España la superba Germania y gastase tanta moneda y tesoro llevado destas Indias descubiertas por nosotros, y que no te duelas de nuestra vejez y cansancio siquiera para matarnos la hambre un día! ¿Sabes que vemos en estas partes, excelente Rey y señor? Que conquistaste Alemania con armas, y Alemania conquistó a España con vicios, de que cierto, vivimos acá más contentos con maíz sólo y agua, por estar apartados de tan mala irronea, que los que en ella han caído pueden estar con sus regalos. Anden las guerras por donde anduvieron, pues para los hombres se hicieron; mas en ningún tiempo, por adversidades que nos vengan, dejaremos de ser sujetos y obedientes a los preceptos de la Santa Madre Iglesia de Roma.

No podemos creer, excelente Rey y señor, que tú seas cruel para tan buenos vasallos como en estas partes tienes, sino que estos malos odores y ministro lo deben de hacer sin tu consentimiento. Dígolo, Rey y señor, porque en la ciudad de los Reyes, dos leguas della junto a la mar, se descubrió una laguna a donde se cría algún pescado, que Dios lo permitió que fuese así, y estos tus malos odores y oficiales de tu real persona, por aprovecharse como lo hacen para sus regalos y vicios, los arriendan en tu nombre, dándonos a entender - como si fuesen inhábiles - que es por tu voluntad. Si ello es así, déjanos, señor, pescar un pescado siquiera, porque trabajamos en descubrirlo, porque el rey de Castilla no tiene necesidad de la cantidad de cuatrocientos pesos, que es porque se arrienda. Y pues, esclarecido Rey, no te pedimos mercedes en Córdoba, ni en Valladolid, ni en toda España, que es tu patrimonio real, duélete, señor, en alimentar los pobres y cansados en los frutos y réditos desta tierra, y mira, Rey y señor, que hay Dios para todos igual, justicia y premio, paraíso e infierno.

En el año cincuenta y nueve dio el marqués de Cañete la jornada del río de las Amazonas, que se dice Marañón, a un Pedro De Orsúa, navarro - por verdad decir, francés. Tardó en hacer navíos hasta el año sesenta, en la provincia de los Motilones, que es término del Pirú, y porque los indios andan rapados a navaja se llaman Motilones. Y aunque estos navíos - por ser la tierra donde se hicieron lluviosa - al tiempo del echarlos al agua se nos quebraron los más dellos, y hicimos balsas, y dejamos los caballos y haciendas, y nos echamos el río abajo con harto riesgo de nuestras personas. Luego topamos todos los ríos más poderosísimos del Pirú, de manera que nos vimos en golfo Dulce. Caminamos de prima faz trescientas leguas despobladas, hasta que llegó a la provincia de machifaro, que hay setecientas leguas despobladas del embarcadero donde nos embarcamos la primera vez.

Fue este mal gobernador tan perverso, ambicioso, miserable, que no lo podíamos sufrir, y así, por ser imposible relatar sus maldades, y por tenerme por parte en mi caso como me ternás, excelente Rey y señor, no diré mas, excelente Rey y señor, de que le matamos, cierto, muerte bien breve. Y luego a un mancebo, caballero de Sevilla, que se nombraba D. Fernando de Guzmán, le alzamos por nuestro rey y le juramos por tal, como tu real persona verá por las firmas de todos los que en ello nos hallamos, que quedan en la isla Margarita destas Indias. Y a mí me nombraron por su maestre de campo, y porque no consentí en sus insultos y maldades me quisieron matar y yo maté al nuevo rey, y al capitán de su guardia, y teniente general, y cuatro capitanes, y su mayordomo, y su capellán, clérigo de misa, y una mujer de la liga contra mí, y a un comendador de Rodas, y a un almirante, y a dos alférez, y otros cinco o seis aliados suyos. Y con intención de llevar la guerra adelante o morir en ella, por las muchas crueldades que tus ministros usan con nosotros, y nombré de nuevo capitanes y sargento mayor, y me quisieron matar, y los ahorqué a todos.

Caminando nuestra derrota, pasando todas estas muertes y malas venturas en este río del Marañón, tardamos hasta la boca dél, hasta la mar, más de diez meses y medio: caminamos cien jornadas justas, caminamos mill y quinientas leguas. Río grande, temeroso, tiene boca de ochenta leguas de agua dulce y no, como dicen, por muchos brazos. Tiene grandes bajos y ochocientas leguas de desierto sin género de poblado, como Su Majestad verá por una relación que hemos hecho, bien verdadera. En la derrota que corrimos tiene más de seis mill islas. ¡Sabe Dios como nos escapamos deste lago temeroso! Avísote, Rey y señor, no consientas ni proveas se haga ninguna armada para este río tan mal afortunado, porque en fee de cristiano te juro, Rey y señor, que si vinieren cien mill hombres, ninguno escape, porque la relación es falsa, y no hay en el río otra cosa que desesperar, especialmente para los chapetones de España.

Los capitantes y oficiales que al presente llevo que prometen de morir en esta demanda como hombres lastimados, son: Juan Gerónimo de Espínola, ginovés, de infantería; y almirante Juan Gómez; y capitán Cristóbal García, los dos andaluces, de infantería; y capitán de caballos, Diego Tirado, andaluz, que tus oidores, Rey y señor, le quitaron con grande agravio indios que había ganado por su lanza; mi capitán de la guardia Ruperto de Sosaya, vascongado; y su alférez Nuflo Hernández, valenciano; Juan López de Ayala, de Cuenca, nuestro pagador; alférez general Blas Gutiérrez, conquistador de veinte y siete años; Juan Ponce, alférez, natural de Sevilla; Custodio [Hernández], alférez, portugués; Diego de Torres, alférez, navarro; sargento Pero Rodríguez Viso; Diego de Figueroa; Cristóbal de Ribas, conquistador; Pero Ruiz de Rojas, andaluz; Juan de Saucedo, alférez de caballo; Bartolomé Sánchez Paniagua, nuestro barrachel general; y otros muchos hijosdalgo desta liga ruegan a Dios Nuestro Señor te aumente siempre en bien, y ensalce, y en prosperidad contra el turco y franceses y todos los demás que en esas partes te quisieren hacer guerra. Y en éstas nos

dé Dios guerras: que podamos alcanzar por nuestras armas el premio que se nos debe,  
pues de derecho nos has negado lo que se nos debía.

Hijo de fieles vasallos tuyos en tierra vascongada, y yo, rebelde hasta la muerte  
por tu ingratitud.

Lope de Aguirre El Peregrino.

## **IV. AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS PLANO A PLANO. DESCRIPCIÓN**

### **SEC. 0. TEXTO INTRODUCTORIO**

#### **00.01. (-01/-02)**

00.00.00–00.00.29

Texto en *scroll* en alemán sobre fondo sepia:

“Los indios inventaron la leyenda de la tierra del oro, El Dorado, que estaría situada en los barrizales intransitables de las fuentes del Amazonas.

A finales de 1560 partió por primera vez desde la altiplanicie peruana una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro.

El único testimonio que poseemos de esta expedición, desaparecida sin dejar huella, es el diario de Fray Gaspar de Carvajal.”

### **SEC. 1. LOS ANDES. EXT/DÍA**

#### **01.01.**

00.00.29-00.00.46

Gran plano General (a partir de ahora GPG) fijo de los Andes entre nubes y a contraluz. Empieza la música *off* que continuará hasta que se indique que cesa. Es una música inquietante: suena como un coro humano, pues tiene las cualidades de la voz humana, pero al mismo tiempo es muy artificial. Está creada con un *mellotron* casero

#### **01.02. (-01/-02)**

00.00.46-00.00.59

Zoom y panorámica picada desde GPG a Plano general (a partir de ahora PG) con cámara en mano. Desde el pico de una montaña la cámara baja y se acerca para mostrarnos a la expedición de CIENTOS DE PERSONAS que en fila y con mucho cuidado descienden por un estrecho y empinado paso que avanza al lado de un precipicio. El cielo está muy nuboso.

#### **01.03.**

00.00.59-00.01.19

PG con teleobjetivo y cámara en mano. La espesa niebla apenas deja distinguir a los EXPEDICIONARIOS en su descenso. La cámara hace una panorámica picada y zigzaguea para mostrar el descenso que sigue esa geometría.



## FRAY GASPAR DE CARVAJAL (EN OFF)

El día de Navidad de 1560 alcanzamos el último puerto de la Cordillera de los Andes y contemplamos por primera vez a nuestros pies la selva prometida. Por la mañana dije la misa y después fuimos descendiendo a través de las nubes.

### 01.04. (-01/-02)

00.01.19-00.02.56

PG con cámara en mano de la ladera de una montaña, que ocupa la mitad izquierda del cuadro, y la espesa nubosidad, que ocupa la mitad derecha del cuadro. Tras unos segundos, se descubre a LA EXPEDICIÓN que baja en fila y a este descubrimiento le sigue una panorámica picada muy lenta, con pausas: un movimiento que sugiere el ritmo del descenso. Cuando la cámara detiene su movimiento y mantiene un PG picado, la cabeza de la expedición se acerca a la cámara al subir por el peñasco en el que ésta se encuentra. Son VARIOS INDIOS. Visten con ropas típicas como gorros de lana y ponchos de colores, transportan la carga en *aguayos* (tejidos rectangulares de rayas muy coloridas) que atan en el pecho y van encadenados. Los SOLDADOS ESPAÑOLES, con armadura casi completa y lanzas, se intercalan entre los indios.

### 01.05. (-01/-02)

00.02.56-00.03.01

PG con cámara en mano y panorámica picada muy rápida que sigue el vuelo de una jaula con gallinas que se despeña. La cámara se detiene cuando la jaula llega a su meta

### 01.06. (-01/-02)

00.03.01-00.03.11

PG contrapicado con cámara en mano. Hacia cámara descienden unos INDIOS que conducen a unas llamas. Entre ellos los SOLDADOS.

### 01.07.

00.03.11-00.03.15

Plano Detalle (a partir de ahora PD) con cámara en mano picado que destaca las cadenas que unen a los INDIOS. Los ponchos casi rozan el objetivo.

### 01.08. (-01/-02/-03/-04)

00.03.15-00.03.34

En un PG con cámara en mano se acercan a cámara DOS INDIOS que transportan una *litera* vacía, seguidos de UN SOLDADO y éste de PEDRO DE URSÚA (a partir de ahora URSÚA).

00.03.21 Título de la película sobre la imagen: *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES*

(“Aguirre, la cólera de Dios”)

A Ursúa le sigue su amante/prometida INÉS DE ATIENZA (a partir de ahora, INÉS).

00.03.27 Otro texto sobre la imagen: *Ein Film von Werner Herzog* (“Una película de Werner Herzog”)

Cuando Inés llega a la altura de la cámara, ésta gira sobre sí misma para mantener a la mujer en Primer Plano (a partir de ahora PP): primero frontal y después de perfil hasta que sale de cuadro por la derecha.

#### **01.09. (-01/-02)**

00.03.34-00.03.43

En Plano Medio (a partir de ahora PM) con cámara en mano ligeramente picado pasan unos INDIOS y SOLDADOS. Uno de los indios transporta una jaula hecha con cañas con unas gallinas en su interior.

#### **01.10.**

00.03.43-00.03.51

En un PG gran picado con cámara en mano LA EXPEDICIÓN desciende de espaldas a cámara. Los indios transportan una litera, jaulas, y la enorme rueda de un cañón.

#### **01.11. (-01/-02/-03/-04)**

00.03.51-00.04.04

PD picado con cámara en mano de los pies de UN INDIO bajando descalzo. Frontal. Entra en cuadro el lateral de una jaula. La cámara hace una leve panorámica a la izquierda y contrapica para mostrar el descenso de unos SOLDADOS y unos INDIOS que jalean a dos cerdos negros. La cámara hace una panorámica picada para detenerse en los animales.

#### **01.12. (-01/-02)**

00.04.04-00.04.12

PM contrapicado con cámara en mano de UN INDIO que transporta la figura de la virgen. Tras él va FRAY GASPARD DE CARVAJAL (a partir de ahora FRAY GASPARD) y algunos SOLDADOS.

#### **01.13. (-01/-02/-03/-04/-05)**

00.04.12-00.04.36

PD con cámara en mano del gorro de UN INDIO con las montañas al fondo y panorámica hacia la izquierda pasando por una jaula. Panorámica contrapicada y en PM pasa UN SOLDADO seguido de otro que de espaldas ayuda a descender a una chica, ELVIRA DE AGUIRRE (a partir de ahora, FLORES). El hombre se gira: es LOPE DE AGUIRRE (a partir de ahora AGUIRRE). La cámara gira sobre sí para seguirles de

perfil y detenerse mientras se alejan. El plano queda picado. Rodado con cámara en mano.

**01.14. (-01/-02)**

00.04.36-00.04.43

PG contrapicado con cámara en mano. Un INDIO se acerca. Tras él desciende el noble gordo DON FERNANDO DE GUZMÁN (DON FERNANDO).

**01.15.**

00.04.43-00.04.54

Descienden desde la cámara en PG picado con cámara en mano. Transportan el cañón. No se ve el cielo.

**01.16. (-01/-02)**

00.04.54-00.04.55

PG con cámara en mano. Cae el cañón y explota.

**01.17.**

00.04.55-00.04.58

PG fijo de las llamas en medio de la selva y, por primera vez, el Amazonas.

**01.18.**

00.04.58-00.05.08

PG contrapicado fijo. Cesa la música *off* en un fundido. El humo se eleva entre las copas de los árboles a contraluz. Suena el río bravo.

**SEC. 2. ORILLA DEL RÍO. EXT/DÍA**

**02.01.**

00.05.08-00.05.14

PG con cámara en mano picado de unos cerditos bebiendo agua del río. El agua está turbia y es de un color terroso.

**02.02.**

00.05.14-00.05.51

PM fijo levemente picado de GONZALO PIZARRO (a partir de ahora PIZARRO), en primer término, y AGUIRRE, ocupando los dos tercios izquierdos del cuadro. Están

rodeados de vegetación al lado del río, que ocupa el tercio derecho del cuadro, y cuyas aguas descienden con fuerza y revueltas. La composición está muy cuidada y ellos están muy estáticos. La cámara corrige ligeramente para mantener una composición armoniosa cuando Pizarro se mueve un poco.

AGUIRRE

Nadie puede bajar con vida por el río.

PIZARRO

Yo te digo que es posible. (Pausa). La situación está mejorando.

AGUIRRE

No, está empeorando.

### **02.03.**

00.05.51-00.06.15

PD fijo de las aguas bravas del río que baja hacia cámara. Empieza la música *off* que continuará hasta que se indique que cesa. El plano permanece más tiempo de lo que podría esperarse.

### **02.04.**

00.06.15-00.06.39

PD fijo de las bravas aguas del río, que empieza en un desenfoque que lentamente se vuelve nítido. Parece agua en ebullición. El plano también permanece más tiempo de lo esperado.

## **SEC. 3. LA SELVA. EXT/DÍA**

### **03.01. (-01/-02)**

00.06.39-00.06.43

PG con cámara en mano de un GRUPO DE INDIOS que se ha detenido en medio de la selva. Algunos están de pie, otros sentados. Apenas hay luz. Llega PIZARRO a caballo desde el fondo hacia cámara y al avanzar se engancha con una rama.

### **03.02. (-01/-02)**

00.06.43-00.06.47

PM con cámara en mano entre ramas. PIZARRO a caballo se aleja de la cámara. Probablemente la cámara se giró sobre sí misma tras el plano anterior para verle alejarse y se ha eliminado el fragmento del giro.

**03.03. (-01/-02/-03)**

00.06.47-00.06.57

Cesa la música anterior y se inicia una nueva que se asemeja a unos cantos. En PM con cámara en mano se aleja de la cámara un INDIO guiando un caballo. La cámara hace una panorámica rápida hacia la izquierda (se abstrae la imagen en manchas de colores durante un segundo), en un PM corto OTRO INDIO conduciendo un caballo pasa frente a ella de izquierda a derecha y finalmente se detiene para dejar en cuadro (con una estudiada composición de las figuras) a TRES INDIOS que señalan, “semicongelados”, a un INDIO que yace boca abajo. Delante de este grupo pasa OTRO INDIO guiando un caballo sin prestarles atención, como si hubiese recibido la orden de no detenerse ante nada.

**03.04. (-01/-02/-03/-04/-05)**

00.06.57-00.07.03

PM con cámara en mano de las espaldas de un GRUPO DE INDIOS que se alejan de cámara. Ésta hace un movimiento rápido para mostrar en PD picado que van encadenados unos a otros y hace una panorámica hacia la izquierda y sube para mostrar en PM a ARMANDO que pasa por delante del indio caído sin prestarle atención. La cámara hace una panorámica hacia la derecha para seguirle en PP de perfil y mostrar cómo se aleja de espaldas.

FRAY GASPAR (EN OFF)

Nuestros esclavos indios...

**03.05.**

00.07.03-00.07.05

En PM con cámara en mano, VARIOS INDIOS avanzan hacia la izquierda despejando el terreno a machetazos

FRAY GASPAR (EN OFF)

... no sirven para nada.

**03.06.**

00.07.05-00.07.14

En PG con cámara en mano, DOS INDIOS transportan hacia cámara la litera de Inés.

FRAY GASPAR (EN OFF)

El cambio de clima los mata como a moscas. Día a día van muriendo de frío. Ni siquiera tenemos tiempo para darles cristiana sepultura.

**03.07. (-01/-02)**

00.07.14-00.07.21

En PD con cámara en mano, la litera de Doña Inés se aleja de cámara.

**03.08.**

00.07.21-00.07.38

En PG con cámara en mano un SOLDADO A CABALLO llega a la altura de la cámara que hace una panorámica hacia la derecha para verle alejarse tras un grupo de SOLDADOS e INDIOS.

**03.09. (-01/-02)**

00.07.38-00.07.43

En PD con cámara en mano unos INDIOS arrastran un cañón. La cámara hace una panorámica hacia la derecha y muestra cómo se alejan de ella.

**03.10.**

00.07.43-00.07.47

PM con cámara en mano de DON FERNANDO que da órdenes a los INDIOS.

DON FERNANDO

¡Arriba, vamos, moveos!

**03.11.**

0.07.47-00.07.53

En PM con cámara en mano los INDIOS avanzan hacia cámara. AGUIRRE viene desde el fondo en paralelo a los indios golpeándoles y dándoles órdenes.

AGUIRRE

¡Adelante, cerdos, adelante!

**03.12.**

00.07.53-00.07.55

De PP con cámara en mano de ARMANDO de perfil la cámara hace una panorámica hacia la derecha para mostrar cómo avanza el grupo y cómo Armando le sigue de espaldas a cámara

ARMANDO

¡Adelante, o nos hundiremos en el fango!

**03.13. (-01/-02)**

00.07.55-00.08.02

De PD con cámara en mano de la litera, por la que asoma la mano de Inés, la cámara hace una panorámica hacia la izquierda y en PM la expedición avanza hacia cámara. Un SOLDADO GORDO queda en PP.

SOLDADO GORDO

¡La madre que le p...! ¡Qué mierda!

**03.14.**

00.08.02-00.08.18

El camino es más ancho y la expedición avanza en PM con cámara en mano hacia cámara en filas de cuatro personas. AGUIRRE se abre paso entre los INDIOS, y los SOLDADOS y sus lanzas.

AGUIRRE

¡Idiotas, que se va a hundir la litera!

AGUIRRE empuja a los INDIOS y tira de las cadenas para hacer que se muevan.

**03.15. (-01/-02)**

00.08.18-00.08.39

PG con cámara en mano picado. La EXPEDICIÓN sube hacia cámara precedida por DON FERNANDO.

DON FERNANDO

¡Vamos! ¡Maldito barro!

El fango les llega hasta las rodillas. Cuando éste llega a la altura de la cámara, esta hace una panorámica picada para mostrar en detalle la dificultad del camino enfangado y de nuevo se eleva para mostrarlo en PM. Tras él llegan FRAY GASPAS, BALTASAR EL PRÍNCIPE INDIO (a partir de ahora BALTASAR) encadenado, la litera...

**03.16.**

00.08.39-00.08.48

PM con cámara en mano de INÉS dentro de la litera de frente a cámara, pero avanzando de espaldas con la EXPEDICIÓN. La litera se mueve bastante y ella se muestra preocupada. Al fondo está ARMANDO.

ARMANDO

¡Cuidado con lo que haces, cretino!

**03.17. (-01/-02)**

00.08.48-00.09.07

PG con cámara en mano picado. Un SOLDADO portando una bandera de la corona de Castilla. Tras él, VARIOS SOLDADOS intentan pasar el cañón por el fango.

SOLDADO

¡Mantened el cañón fuera del agua!

La cámara gira hacia la izquierda para mostrar con más detalle el esfuerzo para llevar el cañón.

**03.18. (-01/-02)**

00.09.07-00.09.18

En PM con cámara en mano de perfil los INDIOS siguen a los que transportan el cañón. La cámara hace una panorámica hacia la izquierda muy rápido y muestra cómo avanzan de espaldas a cámara.

**SEC. 4. PRIMER CAMPAMENTO EN LA SELVA. EXT/DÍA**

**04.01.**

00.09.18-00.09.30

La música *off* deja de sonar y se oyen los pájaros. En PG fijo la expedición descansa.

FRAY GASPAR(EN OFF)

El último día del año...

Los indios están sentados juntos, destacan por sus gorros rojos. Los caballos les separan de otros grupos de la expedición. Todos están casi hacinados en el poco espacio que han podido abrir en la alta vegetación que les priva del cielo.



FRAY GASPAR(EN OFF)

...estábamos exhaustos. Establecimos nuestro campamento no muy lejos del río.

**04.02.**

00.09.30-00.09.37

En PG fijo están el grupo de soldados en torno a PIZARRO que les habla. Todo de cara a cámara como en una escena de teatro. En primer término, a la derecha, está OKELLO, un esclavo negro, calentándose las manos en una hoguera.

PIZARRO

Así no podemos continuar, soldados. Las provisiones se están acabando

**04.03.**

00.09.37-00.09.46

PG fijo con los caballos en primer término. En segundo término, la escena anterior desde el lateral derecho.

PIZARRO

y este terreno es tan difícil que simplemente no podemos avanzar más.

**04.04.**

00.09.46-00.10.04

Mismo plano que el 4.02.

PIZARRO

Es evidente que vamos a tardar en encontrar una región habitada. Así, pues, dadas las circunstancias en que nos hayamos, he decidido cambiar mis planes del modo siguiente:...

**04.05.**

00.10.04-00.10.58

PP fijo de PIZARRO. Al fondo está los SOLDADOS y por delante de su rostro pasa el humo de una hoguera.

PIZARRO

...construiremos balsas y elegiremos a cuarenta hombres. Estos hombres tendrán por única misión, buscarse alimentos y procurarse información sobre la situación exacta de la tierra desconocida llamada El Dorado y la existencia de indios hostiles. Tengo razones para suponer que ambas cosas se encuentran cerca. La expedición tendrá que volver a este punto dentro de una semana, bien sea por tierra o por el río. Si ello no ocurriera así, tendremos que pensar que se ha perdido, y los demás volveremos atrás por el mismo camino en la confianza de encontrar alguna región habitada por cristianos.

**04.06.**

00.10.58-00.11.12

Cámara en la misma posición del plano 4.03, pero con un encuadre más a la derecha. PG desde el lateral derecho de la expedición y PIZARRO y LOS SOLDADOS en último término.

PIZARRO

Espero, sin embargo, que esto no suceda y que la Virgen María vele por nosotros. Tras profunda reflexión, he decidido nombrar a Don Pedro de Ursúa...

**04.07.**

00.11.12-00.11.34

PM fijo de URSÚA sentado mientras DOÑA INÉS, de pie y apoyada en su hombro, le acaricia la cabeza. Al fondo, ARMANDO.

PIZARRO

...comandante de dicha expedición de reconocimiento. Su prometida, Doña Inés de Atienza, le acompañará. Accedo a esto en contra de mi opinión.

Ella sigue acariciándole el pelo.

PIZARRO

Pero ella ha expresado este deseo con tanta gracia y tanta firmeza, que no he sido capaz de negárselo.

**04.08.**

00.11.34-00.11.55

PM fijo de AGUIRRE que está agachado junto a la litera en la que está su hija, a la que acaricia la mano. En segundo término, a la izquierda, un SOLDADO.

PIZARRO

El segundo en el mando será Don Lope de Aguirre, un hombre, sin duda, perfectamente apto para este puesto. Su hija, Flores, seguirá estando bajo su custodia. Y esto también va en contra de mi opinión.

AGUIRRE se gira bruscamente hacia el que así habla. El SOLDADO se retira hacia atrás.

PIZARRO

Porque siendo una niña de quince años, mejor estaría ella a salvo bajo la custodia de las pías hermanas.

AGUIRRE cierra la cortina.

**04.09.**

00.11.55-00.12.07

PM fijo de FRAY GASPAR que mira al suelo. El humo de la hoguera pasa por su cara.

PIZARRO

Como en todas nuestras expediciones, debe anunciarse la palabra de Dios a los paganos. Por tanto...

FRAY GASPAR eleva la mirada sin levantar la cabeza.

PIZARRO

...nombro al hermano Gaspar de Carvajal para esta misión.

**04.10.**

00.12.07-00.12.14

PG fijo picado de los INDIOS con sus ponchos.

PIZARRO

Los doscientos esclavos indios que todavía nos quedan permanecerán en mi grupo.

**04.11.**

00.12.14-00.12.25

PM fijo picado de DON FERNANDO, sentado a horcajadas del cañón, comiendo fruta descuidadamente, rodeado de animales (llamas, gallinas) como si fuera uno más de ellos.

PIZARRO

La corona española estará dignamente representada por el valiente Fernando de Guzmán, que hace diez años tuvo ocasión de probar su valor...

**04.12.**

00.12.25-00.12.36

PM fijo picado de PERUCHO, SOLDADO GORDO y OTRO SOLDADO que prestan atención desde la periferia del grupo. Perucho afila su espada. Tras ellos hay una fila de indios muertos tapados con mantas.

PIZARRO

...en el asalto al fuerte de Saxahuaman. El grupo estará integrado por alguno de los mejores soldados. Pero ninguno de los que no sea elegido...

**04.13.**

00.12.36-00.12.47

PG igual al 4.06.

PIZARRO

...debe sentirse postergado. Declaro también esto en un documento oficial que deberá ser presentado al Consejo de Indias para su aprobación.

**04.14.**

00.12.47-00.12.52

PD fijo desde el hombro de PIZARRO escribiendo en un documento con una pluma.

## PIZARRO

Y para que así conste, estampo en él mi firma.

### **04.15.**

00.12.52-00.12.57

PPD fijo del uso de una plantilla para estampar la firma.

## **SEC. 5. EL RÍO URUBAMBA. EXT/DÍA**

### **05.01.**

00.12.57-00.13.17

GPG fijo del río, que está en primer término hasta el primer tercio inferior del cuadro. La selva cubre las montañas y ocupa los otros dos tercios dejando en el último tercio superior una franja para el cielo. La niebla se pasea por las zonas altas y las desdibuja. A lo lejos se ven tres balsas que se acercan.

## FRAY GASPAR (EN OFF)

Cuatro días después, el cuatro de enero, nos ponemos en camino. ¡Qué Dios nos acompañe!

### **05.02.**

00.13.17-00.13.25

Plano conjunto con cámara en mano de dos balsas. Están hechas con troncos de madera unidos con cuerdas. Los INDIOS reman. Las balsas avanzan girando sobre sí mismas y sus ocupantes van de pie. Ahora el río ocupa los dos tercios inferiores y la selva el superior. No se ve el cielo. La niebla está al fondo.

### **05.03.**

00.13.25-00.13.35

PG fijo del río con las tres balsas a más distancia que el plano anterior. Ahora el río ocupa la mitad inferior y la selva la superior. No se ve el cielo. La niebla está al fondo.

### **05.04.**

00.13.35-00.13.47

PM con cámara en mano de los SOLDADOS, INDIOS y un caballo sobre una balsa. Van de pie y cada uno se sujeta a una cuerda. La balsa avanza girando sobre sí misma. Panorámica hacia la derecha para seguirla avanzando rápidamente. Acaba en PG.

**05.05. (-01/-02)**

00.13.47-00.13.52

PM con cámara en mano de FRAY GASPAR, PERUCHO y ARMANDO. La cámara les acompaña en la balsa. Panorámica hacia la izquierda. Están desconcertados.

**5.06.**

00.13.52-00.14.00

PM con cámara en mano desde una balsa. A la izquierda va URSÚA y más atrás va AGUIRRE que está de espaldas. Pero se gira y queda de frente a cámara, mirando hacia donde avanza la expedición. Al fondo está la niebla, la selva y otra balsa en la que va la litera. Se oye el extraño grito/canto de un pájaro.

**05.07.**

00.14.00-00.14.03

PP con cámara en mano de FLORES que va tranquila en la misma balsa de AGUIRRE, que está al fondo.

**05.08.**

00.14.03-00.14.11

Plano americano (a partir de ahora PA) con cámara en mano parecido al 5.06. con URSÚA, DON FERNANDO, AGUIRRE y la bandera de la Corona de Castilla. Por la izquierda del cuadro entra un poco de la ropa de INÉS. De nuevo el extraño grito/canto de un pájaro.

**05.09.**

00.14.11-00.14.14

PPP con cámara en mano de INÉS con teleobjetivo.

**05.10. (-01/-02)**

00.14.14-00.14.35

PA con cámara en mano de INÉS agarrada de una cuerda al lado de URSÚA. Al fondo se ven las otras dos balsas. La cámara hace una panorámica hacia la derecha y AGUIRRE queda en PP. Sonríe.

**05.11. (-01/-02)**

00.14.35-00.14.49

PG con cámara en mano de una orilla del río, que cubre la mitad inferior. La selva, la superior. Cruza de izquierda a derecha, muy rápido, una balsa. En un primer término pasa una segunda también muy rápido a la que la cámara sigue durante un rato hasta que la pierde. El río está cogiendo velocidad.

**05.12.**

00.14.49-00.15.14

PG con cámara en mano de la tercera balsa. Pasa de izquierda a derecha por delante de la cámara que la sigue para mostrar cómo se aleja. Parece que el terreno desciende.

**05.13.**

00.15.14-00.15.22

PG con cámara en mano de rápidos peligrosos. En la inmensidad del río están dos balsas. El revoltoso río ocupa los dos tercios inferiores y la selva, el superior. No se ve el cielo.

SOLDADO

¡Atención a la balsa!

**05.14.**

00.15.22-00.15.30

El mismo plano que el anterior. Esta vez aparece el cogote de un hombre en primer término (al que no se distingue).

SOLDADO 2

¡La corriente se hace más fuerte!

SOLDADO 3

¡Quedaos en medio del río!

**05.15. (-01/-02)**

00.15.30-00.15.39

PM con cámara en mano de una de las balsas que se mueve mucho. Los ocupantes están inquietos.

PERUCHO

¡Malditos rápidos!

La cámara hace una panorámica rápida hacia la izquierda hasta detenerse en AGUIRRE

que está tranquilo a pesar de las circunstancias.

**05.16. (-01/-02)**

00.15.39-00.15.49

PD con cámara en mano de la mano de AGUIRRE sujetado a una cuerda de la balsa. Asimismo está presente la mano de un SOLDADO que sujeta una lanza. La cámara hace una panorámica rápida hacia la derecha (al contrario que en el plano anterior), pasa por los expedicionarios hasta URSÚA e INÉS. La cámara en mano se mueve tanto que pierde las cabezas y acaba deteniéndose en el brazo de URSÚA bien agarrado a la cuerda.

**05.17.**

00.15.49-00.15.50

PD con cámara en mano de un brazo agarrado a una cuerda con las aguas envalentonadas al fondo.

**05.18.**

00.15.50-00.15.54

PD con cámara en mano de los troncos de la balsa que entran y salen del agua mediante ésta avanzan.

**05.19.**

00.15.54-00.16.05

En primer término, desenfocado, el cogote de OKELLO, el esclavo negro, y en segundo término, en PG con cámara en mano, una de las balsas. La cámara en mano hace una panorámica hacia la izquierda para mostrar la tercera balsa, en la que va la litera.

**05.20.**

00.16.05-00.16.10

PP con cámara en mano de INÉS que mira inquieta hacia una balsa.

FRAY GASPAR(EN OFF)

La primera balsa ha entrado en un remolino.

**05.21.**

00.16.10-00.16.37

PG fijo con teleobjetivo de una balsa detenida en el río, a pesar de la violencia del agua, al lado del cortado vertical de una gran roca. Los INDIOS reman desesperados y los demás ocupantes llaman a los de las otras balsas. La cámara los mantiene centrados.



SOLDADO (fuera de campo)

¡Tienen que apartarse del acantilado!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

Están en medio de un remolino.

SOLDADO 3 (fuera de campo)

¡Hay que ayudarlos!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡Remad, remad!

SOLDADO (fuera de campo)

Esos ya no salen de ahí.

SOLDADO 3 (fuera de campo)

Vamos a tierra, por el otro lado del río.

La balsa gira sobre sí misma.

#### **05.22. (-01/-02)**

00.16.37-00.16.43

PG fijo de PERUCHO, INÉS, FLORES y, delante de ella, URSÚA. Están en tierra, en una escueta orilla de rocas, mirando hacia la balsa. La cámara hace una panorámica hacia la izquierda hasta mostrar en PM a FRAY GASPAR. Tras él están DON FERNANDO y los SOLDADOS.

#### **05.23.**

00.16.43-00.16.50

Plano igual que el 05.21., pero el agua cada vez más violenta.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Remad, remad fuerte!

**05.24.**

00.16.50-00.16.55

PM fijo de AGUIRRE en cuclillas al lado de FRAY GASPAR, del que sólo se ve la mitad inferior de su cuerpo.

FRAY GASPAR (EN OFF)

Seis de enero. Con mucha dificultad hemos conseguido llegar a tierra y levantar un campamento.

**05.25.**

00.16.55-00.17.09

Plano igual que el 05.21. y 05.23.

FRAY GASPAR (EN OFF)

Por el otro lado del río, una de nuestras balsas entró en un remolino. No oímos lo que gritaban y no pudimos ayudarles.

**05.26. (-01/-02)**

00.17.09-00.17.20

PM fijo de AGUIRRE de cuclillas.

AGUIRRE

¿Cuántos hombres hay en la balsa?

La cámara hace una panorámica hacia la derecha y muestra a URSÚA, sentado, en PM.

URSÚA

Siete soldados y dos indios. Hemos de intentar ayudar a esos pobres diablos, Aguirre.

**05.27.**

00.17.20-00.17.37

PG fijo con AGUIRRE agachado y URSÚA sentado. Detrás están los SOLDADOS y en primer término PERUCHO.

AGUIRRE

Debes estar loco. No moveremos un dedo.

URSÚA

Todavía soy yo quien da órdenes.

URSÚA se incorpora y sale de cuadro. PERUCHO se gira y mira a AGUIRRE, que mantiene su mirada un rato. Dejan de mirarse.

AGUIRRE

Claro...

**05.28.**

00.17.37-00.17.42

Plano igual que el 05.21., 05.23. y 05.25. El agua es tan violenta que llega a tapar la balsa.

**05.29.**

00.17.42-00.17.59

PM fijo picado de URSÚA, sentado de frente a cámara, y ARMANDO, de cuclillas de espaldas a cámara. Están apartados del resto del grupo.

ARMANDO

Necesitamos un par de sogas largas y garfios. Sin eso no remontaremos el río. Cuando hayamos llegado a la otra orilla, los sacaremos con facilidad.

URSÚA

Toma todos los hombres que te hagan falta y daos prisa.

## **SEC. 6. INTERIOR DE LA SELVA. EXT/DÍA**

**06.01.**

00.17.59-00.18.26

PG con cámara en mano de ARMANDO y algunos SOLDADOS que avanzan por la selva hacia cámara. Se oye al extraño pájaro.

## **SEC. 7. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **07.01.**

00.18.26-00.18.34

Plano igual que el 05.21. Los ocupantes de la balsa están exhaustos.

## **SEC. 8. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

### **08.01.**

00.18.34-00.18.39

PG fijo de la escueta orilla con rocas. A la izquierda está la litera y en el centro, FLORES, sentada, e INÉS, cubierta con una manta. A la izquierda, DOS SOLDADOS preparan el campamento.

### **08.02.**

00.18.39-00.18.50

En PM fijo INÉS ayuda a FLORES a quitarse el collar. Empieza a sonar una música *off* inquietante.

### **08.03.**

00.18.50-00.19.00

En PM fijo picado UN SOLDADO GORDO CON BARBA se acerca al río para ofrecerle, en su casco, agua a un caballo.

### **08.04.**

00.19.00-00.19.09

PG fijo de INÉS muy hermosa en enaguas y abanicándose con una rama.

### **08.05.**

00.19.09-00.19.15

PP de FRAY GASPAR con fondo negro. Espanta los mosquitos que se acercan a su cara.

### **08.06.**

00.19.15-00.19.22

PG fijo de unos SOLDADOS montando un porche con cañas y ramas.

## **SEC. 9. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **09.01.**

00.19.22-00.19.35

Plano igual que el 05.21., 05.23., 05.25., 05.28 y 07.01. Los ocupantes de la balsa están menos agitados. Cesa la música *off*. El agua sigue violenta.

## **SEC. 10. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/NOCHE**

### **10.01.**

00.19.35-00.19.52

PG fijo de una hoguera en la oscuridad. Los miembros de la expedición duermen, salvo los soldados de guardia.

SOLDADO

¿Habrá conseguido Armando llegar a la otra orilla?

SOLDADO 2

Esos tendrán el estómago en los talones, no hacen más que dar vueltas en redondo.

Se oyen y se ven a lo lejos unas explosiones.

SOLDADO 2

¿Qué es eso?

SOLDADO

Están disparando.

### **10.02.**

00.19.52-00.20.00

PM fijo de la figura de FRAY GASPAR al contraluz producido por la hoguera.

SOLDADO

Debe ser una advertencia.

## FRAY GASPAR

Habrán encontrado algún peligro.

### SEC. 11. EL RÍO. EXT/DÍA

#### 11.01.

00.20.00-00.20.08

PM fijo, de varios miembros de la expedición de espaldas a cámara. Miran hacia la otra orilla del río, donde está la balsa varada, sin signos de vida. Las aguas siguen tumultuosas.

#### 11.02.

00.20.08-00.20.12

PG fijo de ARMANDO y el grupo que fue a rescatar a los de la balsa. Están en la orilla de enfrente, en lo alto del cortado vertical de la gran roca y en medio de la selva. Miran hacia abajo, hacia el río (que queda fuera de plano).

#### 11.03.

00.20.12-00.20.20

PG con cámara en mano picado, subjetivo de Armando y su grupo. En la balsa varada, mecida por el río, yacen los cuerpos de VARIOS HOMBRES ensangrentados y muertos. No hay rastro de los indios. La cámara se mueve ligeramente, como si la meciera también el agua. Empieza a sonar música inquietante en off y de fondo, que seguirá hasta que se indique.

#### 11.04.

00.20.20-00.20.23

PG (contraplano del 11.01) con cámara en mano de casi todos LOS EXPEDICIONARIOS. Están en la orilla del campamento y miran hacia la orilla de la desgracia. Tienen los pies en el agua y a algunos esta les llega hasta las rodillas. FRAY GASPAR, al que le llega el agua hasta los muslos, está en primer término con la cruz de su rosario en la mano derecha. Lleva el rosario atado al cinturón. Sigue la música *off*.

#### 11.05.

00.20.23-00.20.29

PG con cámara en mano prácticamente cenital de LOS CADÁVERES sobre la balsa. El agua mece la balsa y la cámara reencuadra para mantenerla en el centro del cuadro. Sigue la música *off*.

**11.06.**

00.20.29-00.20.58

PP con cámara en mano de ARMANDO y los TRES HOMBRES que le han acompañado, entre ellos un EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS. Miran hacia abajo.

ARMANDO

Mira, no hay más que seis. Faltan los indios y un soldado.  
Es muy extraño. Fíjate, los remos están ahí.

Deja de sonar la música *off*. En cuanto termina de hablar gira su cabeza hacia la selva y los demás también, en alerta. Se oye a los pájaros y el río muy de fondo.

ARMANDO

Seguro que los indios andan todavía por aquí.

Vuelve a mirar hacia la balsa por última vez. Se gira y se encamina hacia la selva.

ARMANDO

Será mejor que volvamos al campamento.

Salen de cuadro por la izquierda.

**11.07.**

00.20.58-00.21.05

PG levemente picado. De espaldas a cámara ARMANDO y LOS TRES HOMBRES se introducen en la selva.

ARMANDO

Mantened los ojos bien abiertos.

**11.08.**

00.21.05- 00.21.09

PM con cámara en mano de OKELLO que está en la orilla del campamento y mira hacia la otra orilla. La cámara hace una panorámica hacia la izquierda

### **11.09.**

00.21.10-00.21.10

En una panorámica con cámara en mano hacia la izquierda que parece continuación del movimiento del plano anterior, se muestra a URSÚA e INÉS con gesto preocupado.

### **11.10.**

00.21.10-00.21.17

PG fijo de DOS SOLDADOS de guardia entre las rocas de la orilla del campamento. Miran hacia el río.

## **SEC. 12. INTERIOR DE LA SELVA. EXT/DÍA**

### **12.01.**

00.21.17-00.21.22

En PG fijo ARMANDO y LOS SOLDADOS avanzan entre la espesa vegetación hacia cámara en posición de ataque.

### **12.02.(-01/-02)**

00.21.22-00.21.49

En PG fijo ARMANDO y LOS SOLDADOS avanzan entre la espesa vegetación de espaldas a cámara en posición de ataque. Varios pájaros “gritan”. El último soldado pisa una trampa: una cuerda le apresa el pie y le eleva hacia la copa de los árboles. Los demás soldados no se percatan hasta que se le oye gemir desde lo alto. Se giran y uno de ellos, SOLDADO CON BARBA ESPESA, vuelve atrás para buscarle.

### **12.03. (-01/-02)**

00.21.49-00.21.57

PM con cámara en mano del SOLDADO CON BARBA ESPESA que busca a su compañero. Varias gotas de sangre caen sobre una hoja que está a la altura de su vista y luego otras sobre su propia cara. El soldado mira hacia arriba, fuera de campo y huye despavorido ante lo que ve.

SOLDADO CON BARBA ESPESA

¡Indios!

### **12.04.**

00.21.57-00.22.02

En PG con cámara en mano el SOLDADO CON BARBA ESPESA huye de espaldas a cámara. Esta le sigue.



## SOLDADO CON BARBA ESPESA

¡Socorro! ¡Indios!

### SEC. 13. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA

13.01. (-01/-02/-03/-04)

00.22.02-00.23.01

PG con cámara en mano con bastante profundidad de campo. FRAY GASPAR y URSÚA detrás de él, avanzan por la escueta orilla entre las rocas hacia cámara desde el fondo. En último término hay dos soldados que charlan.

#### URSÚA

Este sitio no es bueno, hermano Carvajal. Prefiero llevar a los hombres al otro lado para darles cristiana sepultura.

Cuando llegan a estar en PM frente a cámara, FRAY GASPAR se gira hacia Ursúa.

#### FRAY GASPAR

Tienes razón, hijo mío. Sus almas descansarán mejor en tierra sagrada. Es lo menos que podemos hacer por estos hombres que han sido tan valientes a la hora de morir.

Siguen avanzando hasta que pasan al lado de AGUIRRE, del que no perciben su presencia ya que está oculto entre unos troncos. Les ha oído. Ellos salen de cuadro y Aguirre queda en PM. Se gira y llama en voz baja.

#### AGUIRRE

¡Perucho!

Llega PERUCHO, se coloca frente a Aguirre y se agacha para escucharlo.

#### AGUIRRE

Perucho, ¿no te parece que el cañón se está oxidando de no usarlo?

#### PERUCHO

Mmm, puede que sí.

Perucho se aleja hacia el fondo tarareando. Aguirre se queda en el mismo lugar.

**13.02. (-01/-02)**

00.23.01-00.23.07

PD con cámara en mano de una mano que agita un trozo de cuerda incandescente. Desde las manos, la cámara recorre en un movimiento contrapicado el cuerpo hasta que el rostro de PERUCHO, que tararea. Queda en PP. Sopla la parte incandescente de la cuerda para avivarla y comprueba que nadie le observa.

**13.03.**

00.23.07-00.23.10

PG fijo igual que el 11.10. DOS SOLDADOS de guardia entre las rocas de la orilla del campamento. Miran hacia el río. Se presenta como el subjetivo de la mirada de Perucho.

**13.04. (-01/-02)**

00.23.10-00.23.24

PP con cámara en mano de PERUCHO que empieza donde acabó el 13.02. Se gira tarareando y se acerca al cañón, que mueve ligeramente y con disimulo para que apunte mejor hacia la orilla de enfrente. La cámara le sigue y reencuadra.

**13.05.**

00.23.24-00.23.29

PG fijo de la balsa varada en la orilla como contraplano del anterior y, por lo tanto, como objetivo del cañonazo próximo.

**13.06.**

00.23.29-00.23.31

PD con cámara en mano de la mano de Perucho que acerca la cuerda incandescente a la parte posterior del cañón.

**13.07.**

00.23.31-00.23.32

PD con cámara en mano de la boca del cañón que dispara y queda humeante.

**13.08.**

00.23.32-00.23.34

PG fijo igual que 13.05. La balsa es alcanzada y estalla en pedazos.

**13.09.**

00.23.34-00.23.39

PG fijo del río, desde la parte posterior del cañón. A lo lejos, en la orilla frontal, la balsa arde tras la explosión.

**13.10.**

00.23.39-00.23.52

PM fijo de AGUIRRE, sentado entre las rocas, observando el efecto de sus acciones conspiradoras con cierto gesto de satisfacción. A los pocos segundos, aparta la mirada.

**SEC. 14. ZONA APARTADA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO: LITERA DE INÉS. EXT/DÍA**

**14.01.**

00.23.52-00.24.05

PP fijo de INÉS que, con la mirada al frente, dirige sus palabras a alguien que está a su derecha.

INÉS

Sabes perfectamente quién ha sido. Y si Aguirre, esta vez, vuelve a quedar impune, quién sabe lo que hará después.

URSÚA (fuera de campo)

No te preocupes por eso, Inés...

**14.02.**

00.24.05-00.24.28

PP fijo de URSÚA con la mirada al frente y no hacia su interlocutora, a cuyos pies se encuentra y de la que solo vemos su mano, que apoya sobre el hombro de él.

URSÚA

Tenemos otros muchos problemas. Aquí hay indios por todas partes. Toda la región está habitada por ellos y a nadie le gustaría morir como esos desgraciados de la balsa.

INÉS (fuera de campo)

Ojalá hubieran pasado ya todas estas dificultades.

Ursúa gira la cabeza hacia ella y sonríe.

URSÚA (fuera de campo)

De momento no podemos contar con ello, pero no tienes por qué temer.

**14.03.**

00.24.28-00.24.36

PM fijo de URSÚA e INÉS, que está dentro de la litera.

URSÚA

Aguirre no se atreverá jamás a levantarse contra la Corona de España

INÉS

Aquí no estamos en Castilla.

**SEC. 15. ZONA APARTADA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO: LITERA DE FLORES. EXT/DÍA**

**15.01**

00.24.36-00.24.39

PM con cámara en mano de AGUIRRE muy sonriente y relajado, sin el casco ni el peto de la armadura que suele llevar. Está apoyado sobre una de las literas y en una de las manos tiene un animal del que solo se descubre algo de pelo y que es el motivo de su sonrisa. Empieza la música *off* inquietante.

**15.02.**

00.24.39-00.24.43

PM fijo de FLORES, que está sentada dentro de la litera. Mira fuera de cuadro y sonríe.

AGUIRRE (fuera de campo)

Mira lo que he encontrado para ti.

**15.03. (-01/-02)**

00.24.43-00.24.48

PD con cámara en mano de un perezoso del tamaño de la palma de la mano de AGUIRRE que lo sujeta.

AGUIRRE (fuera de campo)

Este animalito duerme toda su vida.

Las manos acercan al animalito hasta el rostro de Aguirre que ahora queda en PP sonriente.

#### **15.04.**

00.24.48-00.24.52

PM fijo de FLORES igual que 15.02.

AGUIRRE (fuera de campo)

Ni un segundo está despierto.

#### **15.05.**

00.24.52-00.24.57

PM fijo de AGUIRRE, a la izquierda, y FLORES, a la derecha dentro de la litera. Ambos sonríen mientras observan al perezoso, que duerme en las manos de él, aunque sea zarandeado. Cesa la música *off*.

### **SEC. 16. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

#### **16.01. (-01/-02)**

00.24.57-00.25.02

PD fijo del cañón dentro del agua del río. Fundido que abre desde negro.

#### **16.02.**

00.25.02-00.25.09

PG del río con el cañón anterior dentro del agua, así como un caballo y DOS HOMBRES durmiendo entre las rocas. El SOLDADO GORDO se despierta porque el agua llega hasta su cuerpo.

#### **16.03 (-01/-02)**

00.25.09-00.25.30

PM fijo del SOLDADO GORDO que acaba de despertarse al lado del EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS, que sigue durmiendo. Busca con la mirada en torno a él.

SOLDADO GORDO

Nuestras balsas han desaparecido.

Intenta despertar al otro.

SOLDADO GORDO (en voz más alta)

¡No están las balsas!

El compañero se despierta y se incorpora.

FRAY GASPAR(EN OFF)

Ocho de enero. Por la noche el agua subió cinco metros...

#### **16.04.**

00.25.30-00.25.57

PG fijo. Un GRUPO DE SOLDADOS está en la zona de rocas preparando varios troncos para construir nuevas balsas. AGUIRRE y SEGUIDOR 1 recogen, en torno a ellos, restos de las balsas y del material que transportaban. Principalmente objetos de metal. La cámara les sigue con una panorámica hacia la derecha y con una hacia la izquierda cuando vuelven sobre sus pasos.

FRAY GASPAR(EN OFF)

...nuestro viaje por el río no había terminado.

#### **16.05. (-01/-02)**

00.25.57-00.26.14

PG fijo similar a 11.10. y 13.03, aunque más lejano. En último término están los DOS SOLDADOS de guardia entre las rocas. En primer término, AGUIRRE y SEGUIDOR 1, caminan entre las rocas mojándose los pies. Llegan hasta un cuerpo que flota, que Aguirre levanta tirando de la cadena que apresa la muñeca del indio muerto. Le pasa la cadena al seguidor 1, que la libera de la mano para llevársela. Dejan el cuerpo en el agua y vuelven sobre sus pasos. La cámara hace una panorámica hacia la derecha para seguirlos. Pasan de nuevo por delante del GRUPO de SOLDADOS que preparan las nuevas balsas.

**16.06. (-01/-02)**

00.26.14-00.26.29

PM fijo de DON FERNANDO y BALTASAR.

DON FERNANDO

Si te quitara las cadenas ¿nos abandonarías?

Baltasar permanece en silencio, mirándole.

DON FERNANDO

¡Contesta!

Por detrás de él pasa EL SOLDADO CON BARBA ESPESA con un puchero en la mano. Fernando le detiene. La cámara reencuadra para tener a los dos personajes en plano.

DON FERNANDO

¡Eh, un momento! ¿No es este mi puchero?

DON FERNANDO arrebató el puchero al soldado.

DON FERNANDO

¿Qué pensabas hacer con él?

**16.07. (-01/-02)**

00.26.29-00.26.41

PM fijo de OKELLO y otros DOS SOLDADOS frente a un árbol. Okello golpea el tronco para comprobar las cualidades de la madera. Se dirige al soldado que tiene más cerca.

OKELLO (negando con la cabeza)

No. La madera pesa demasiado.

La cámara reencuadra hacia la izquierda para tener a los dos hombres frente a frente. El tronco queda fuera de cuadro.

SEGUNDO SOLDADO

Amigo, yo no estoy loco. La cogeremos aquí. No doy un paso más para adentrarme en la selva.

**16.08. (-01/-02)**

00.26.41-00.26.46

PD fijo de una hoguera. Unas pinzas largas de hierro sujetan un pedazo de hierro también para calentarlo. La cámara sigue a ese pedazo de hierro que sale del fuego para apoyarse en una roca y ser golpeado por un martillo.

**16.09.**

00.26.46-00.26.47

PP fijo de URSÚA. Tras él, el río.

URSÚA

¿Qué pasa aquí?

**16.10. (-01/-02)**

00.26.47-00.26.51

PD fijo de las piernas del SOLDADO que sujeta las pinzas y el fragmento de hierro. En primer término pasan dos ráfagas de un martillo que golpea el hierro. La cámara sube hasta un PM del soldado.

SOLDADO

Estamos haciendo clavos.

**16.11.**

00.26.51-00.26.54

PP fijo de URSÚA igual que 16.09. Es el contraplano del anterior.

URSÚA

¿Para qué los queréis?

**16.12.**

00.26.54-00.27.00

PM igual que el final de 16.10. Contraplano del anterior.



SOLDADO

Vamos a necesitar tantos como sea posible.

**16.13. (-01/-02)**

00.27.00-00.27.27

PM fijo de URSÚA a izquierda. Tras él hay un soldado en cuclillas. OKELLO, que transporta la parte delantera de un tronco, va a pasar por delante de ellos. Ursúa le detiene.

URSÚA

¿Se puede saber qué haces con ese tronco?

OKELLO

Lo estoy llevando desde donde lo cogí hasta el campamento.

URSÚA

¿Quién ha dado esa orden?

OKELLO

(Piensa unos segundos antes de responder). Estamos reuniendo madera y hierro.

Okello sigue su camino y desaparece de cuadro por la izquierda. Entran en cuadro por la derecha dos soldados que soportan dos partes diferentes del largo tronco. Desaparecen de cuadro y Ursúa les sigue con la mirada.

**16.14.**

00.27.27-00.27.30

PM fijo de AGUIRRE sentado en una roca en la orilla del río. Tras él está el cañón.

**16.15.**

00.27.30-00.27.49

PG fijo que amplía el anterior. AGUIRRE está en la misma postura en segundo término. En primer término, sentado sobre varios troncos, está DON FERNANDO. Al fondo están las dos literas y hay VARIOS SOLDADOS trabajando. Por la orilla avanzan URSÚA y ARMANDO que dejan atrás a Aguirre para llegar hasta Don Fernando.

URSÚA

¿Qué ocurre aquí?

DON FERNANDO

No lo sé.

URSÚA

¿Quién ha ordenado que construyan esas balsas?

Don Fernando hace un gesto con la cabeza hacia Aguirre. Ursúa y Armando giran su mirada hacia el mismo lugar. Aguirre no los mira, mira el río.

**16.16.**

00.27.49-00.27.56

PM fijo de AGUIRRE igual que 16.14. Levanta la mirada hacia ellos.

**16.17.**

00.27.56-00.28.12

PM fijo ligeramente lateral de INÉS y FLORES al lado de una litera con gesto de preocupación y mirando hacia dónde estaba ocurriendo la escena anterior (fuera de campo).

FLORES

¿Qué crees que significa todo esto? ¿Tú sabes algo, Inés?

INÉS

Más vale que no preguntes. Tu padre es el culpable.  
Cuánto siento haber venido en este viaje.

**SEC. 17. CLARO EN LA ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

**17.01.**

00.28.12-00.28.18

PG fijo del GRUPO DE EXPEDICIONARIOS reunidos entorno a URSÚA que está frente a cámara. Prácticamente todos los demás están de espaldas a cámara. Al fondo, el río.

URSÚA

Como vuestro comandante, os he reunido para comunicaros que he tomado la decisión...

**17.02.**

00.28.18-00.28.33

PM fijo de URSÚA. A su derecha, tras él, está UN SOLDADO con armadura y lanza. A su izquierda, está el EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS.

URSÚA

...de regresar al grupo principal.

AGUIRRE (fuera de campo)

Yo no soy hombre que se vuelva atrás.

URSÚA

Naturalmente habrá que ir a pie, porque la corriente del río es demasiado violenta. Debemos estar allí dentro de dos semanas, como nos ordenó Pizarro.

**17.03.**

00.28.33-00.28.35

PM fijo de FRAY GASPAR, DON FERNANDO y, tras ellos, DOS SOLDADOS.

DON FERNANDO

Eso sería la muerte para los indios de la expedición...

**17.04.**

00.28.35-00.28.42

PM fijo de URSÚA igual que 17.02.

URSÚA

Pues cueste lo que cueste, es preciso ponerse en marcha. No hay más salida que volver con Pizarro.

**17.05.**

00.28.42-00.28.44

PG fijo contraplano de 17.01. AGUIRRE está en el centro entre sus dos hombres de confianza, PERUCHO y SEGUIDOR 1, que sonríen desafiantes. Tras ellos, el resto de soldados.

AGUIRRE

¡A la mierda Pizarro!

**17.06.**

00.28.44-00.28.47

PM de URSÚA igual que 17.02 y 17.04.

URSÚA

Os digo que nosotros ya no podemos cumplir nuestra misión.

**17.07.**

00.28.47-00.28.51

PG igual que 17.05.

AGUIRRE

Y yo digo que ahora conquistemos por nuestra cuenta.

**17.08. (-01/-02)**

00.28.51-00.29.11

PP con cámara en mano de AGUIRRE de perfil. En segundo término, PERUCHO y en ultimo término, DON FERNANDO. Cámara en mano que reencuadra un poco al dirigirse Perucho al resto del grupo.

PERUCHO

Por eso hemos reunido maderas y hierro. Para construir una balsa.

Aguirre gira la cabeza hacia el grupo y la cámara sigue la nueva acción.

AGUIRRE

¿Habéis olvidado a Hernán Cortés?

Aguirre, que estaba apoyado sobre su rodilla, se yergue.

AGUIRRE

En el camino hacia Méjico recibió la orden de volver, pero  
él no obedeció.

**17.09.**

00.29.11-00.29.14

PG fijo de URSÚA entre ARMANDO y el EXPEDICIONARIO CON ROPAS  
INDIAS. Tras ellos, varios soldados.

URSÚA

¡Tranquilízate, Aguirre!

**17.10. (-01/-02)**

00.29.14-00.29.31

PM fijo de AGUIRRE de pie entre los SOLDADOS. Se pasea entre ellos y les habla  
mientras pone su mano sobre el hombro de uno o el pecho de otro.

AGUIRRE

Desobedeció la orden y conquistó Méjico.

URSÚA (fuera de plano)

¡Tranquilizaos, todos!

AGUIRRE

Por eso Cortés es hoy rico y famoso.

URSÚA (fuera de plano)

¡Cálmate!

AGUIRRE

Porque no obedeció la orden.

**17.11. (-01/-02)**

00.29.31-00.29.38

PM con cámara en mano de URSÚA desde su lateral derecho, en el que se encuentra ARMANDO, al que se dirige ahora.

URSÚA

¡Encadenadle!

Armando desenfunda su espada y se dirige hacia Aguirre (fuera de plano). De repente un disparo acierta en Ursúa que se desploma.

**17.12.**

00.29.38-00.29.40

PM con cámara en mano contrapicado de INÉS que se dirige a cámara, hacia el cuerpo de Ursúa (fuera de plano).

INÉS

¡No!

**17.13.**

00.29.40-00.29.43

PM con cámara en mano de DOS SOLDADOS inmovilizando a ARMANDO.

ARMANDO

¡Hay que detenerles!

**17.14.**

00.29.43-00.29.45

PG de AGUIRRE entre LOS SOLDADOS. Todavía sale humo del mosquete que tiene PERUCHO en las manos. Tras Aguirre, uno de los soldados está en postura amenazante con un cuchillo en la mano.

ARMANDO (fuera de campo)

¡Hay que detenerles!

AGUIRRE

¡Silencio todos!

**17.15.**

00.29.45-00.29.50

PA fijo ligeramente picado de OKELLO y TRES SOLDADOS. En la parte inferior izquierda está URSÚA tendido en el suelo. Uno de los soldados coge la espada de otro y avanza hacia el grupo rebelde, hacia la cámara.

**17.16.**

00.29.50-00.29.52

PG fijo igual que 17.14. AGUIRRE y PERUCHO entre LOS SOLDADOS.

SOLDADO (fuera de campo)

Yo estoy con Ursúa.

AGUIRRE

¡Ejecución!

**17.17. (-01/-02)**

00.29.52-00.29.55

En PM fijo lateral el SOLDADO avanza con la espada en la mano, pero recibe enseguida un disparo en el cuello. Salta la sangre, cae y le sujetan OKELLO y FRAY GASPAR. La cámara baja con ellos al suelo.

**17.18. (-01/-02)**

00.29.55-00.30.15

PM fijo de AGUIRRE con teleobjetivo y fondo desenfocado. Mira desafiante hacia la escena anterior. La Cámara se acerca hasta tenerle en PP.

AGUIRRE

¿Alguien más está con él?

Aguirre dirige su mirada en búsqueda de respuesta a los que tiene en frente, fuera de plano. Se gira sobre sí mismo para preguntar a los que tiene detrás que no realizan ninguna señal, incluso eluden su mirada. La cámara pasa a enfocar a los soldados y desenfoca a Aguirre. La cámara ha estado reencuadrando todo el tiempo.

**17.19.**

00.30.15-00.30.20

PM con cámara en mano contrapicado de URSÚA malherido tumbado. A su izquierda el EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS. A su derecha, INÉS, que le sujeta la

mano.

**17.20.**

00.30.20-00.30.23

PP con cámara en mano de INÉS con gesto compungido.

## **SEC. 18. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

**18.01. (-01/-02/-03)**

00.30.23-00.31.06

PM con cámara en mano de VARIOS SOLDADOS en la orilla sentados y apoyados en las rocas y mirando hacia el río. La cámara, de espaldas al agua, inicia un movimiento de avance hacia ellos.

**SOLDADO EN 1º TÉRMINO**

¿Qué piensas tú que va a pasar ahora?

La cámara empieza a girar sobre sí misma hasta 90º y se acerca a OTRO SOLDADO en un PP lateral.

**SOLDADO 2**

¿Y si hay rápidos más abajo en el río?

La cámara reencuadra para que entre en cuadro el soldado que va a hablar.

**SOLDADO 3**

¿Qué importa eso si vamos a conquistar EL Dorado?

La cámara retocede hacia atrás y hace una panorámica a la derecha. Aparecen PERUCHO, el EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS y OKELLO que empieza a hablar.

**OKELLO**

¿Has visto a Ursúa? ¿Has visto que está levantando la mano? Estoy seguro de que pretende algo.

La cámara se detiene en un PM del expedicionario y Okello.



## EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS

Sospecho que le van a ejecutar.

OKELLO

¿Tendrías el valor de hacer algo para ayudarlo?

El expedicionario se queda en silencio sin responder.

### **18.02.**

00.31.06-00.31.45

PM fijo de AGUIRRE a la izquierda y de un INDIO tocando la zampoña (flauta típica peruana hecha con dos filas de cañas) a la derecha. Tras ellos, la selva. Suena la zampoña.

### **18.03.**

00.31.45-00.31.53

PD fijo de una jaula de troncos. En su interior está ARMANDO de cuclillas. Sigue sonando la zampoña.

### **18.04.**

00.31.53-00.32.14

PM fijo igual que 18.02. AGUIRRE gira su cuerpo hacia el interior de la selva y apoya sobre el tronco de un árbol. El INDIO sigue tocando la zampoña.

### **18.05.**

00.32.14-00.32.32

PM fijo de INÉS sentada al lado de URSÚA, que aparece tumbado de cuerpo entero. Ella le coloca amorosamente un paño sobre la herida en el pecho y le acaricia el brazo. Al fondo hay una jaula construida con troncos, supuestamente la de Armando, aunque no se le vea. Un SOLDADO la vigila. Sigue sonando la zampoña.

### **18.06.**

00.32.32-00.32.42

PG fijo con FRAY GASPAR sentado en una roca en una playa de la orilla con el río tras él. Por la izquierda llega INÉS que se coloca a su lado. Se oye la zampoña muy a lo lejos.

### **18.07.**

00.32.42-00.32.56

PM fijo de INÉS compungida. Cuando empieza a hablar, deja de oírse la música.

INÉS

Solo tú puedes hacer algo para ayudarnos. Aguirre matará a Ursúa y Armando. Estoy convencida de que terminará su obra.

**18.08.**

00.32.56-00.33.23

PG igual que 18.06.

INÉS

Tú eres mi única esperanza.

FRAY GASPAR

Permites que los hombres se deslicen como las aguas de un río. Y tus días no tienen fin. La vida de los hombres es como una diminuta hierba: florece un instante, como una flor de los campos. Pero cuando se levanta el viento...

**18.09.**

00.33.23-00.33.30

PM de INÉS igual que el 18.07.

FRAY GASPAR(fuera de campo)

...se extingue su vida y ya nadie conoce su morada.

**18.10.**

00.33.30-00.33.45

PG igual que 18.06 y 18.08. Mientras FRAY GASPAR habla se pone de pie.

FRAY GASPAR

Ya sabes, hija mía, que para mayor gloria de nuestro Señor, La Iglesia siempre estuvo al lado de los fuertes.

Fray Gaspar coge las manos de Inés, que las desprecia con delicadeza.

## **SEC. 19. JAULA DE ARMANDO. EXT/DÍA**

### **19.01. (-01/-02)**

00.33.45-00.34.29

PM con cámara en mano desde la parte posterior de la jaula: a la derecha, dentro de la jaula, la espalda y el codo de ARMANDO; a la izquierda, fuera y frente a él, AGUIRRE.

AGUIRRE

Quisiera tenerte de nuestro lado.

Armando le rehúye la mirada, dirige la suya al suelo y camina dentro de la jaula, saliendo de cuadro por la izquierda. Aguirre y la cámara le siguen y llegan hasta él que se ha detenido.

AGUIRRE

Me hacen falta hombres como tú.

Armando le rehúye la mirada de nuevo y Aguirre se mueve para encontrarla. De nuevo, Armando se aparta y le da la espalda. Aguirre vuelve a acercarse.

AGUIRRE

Te aconsejo que reflexiones sobre ello.

Aguirre gira la esquina de la jaula y la cámara se aparta de la jaula, que queda a la derecha para mantenerle a él en cuadro.

AGUIRRE (en voz más baja)

Pero no demasiado...

## **SEC. 20. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

**20.01. (-01/-02/-03)**

00.34.29-00.34.52

En PG con cámara en mano AGUIRRE camina hacia la cámara entre las rocas en las que está el cañón y el caballo. Llega hasta un GRUPO DE SOLDADOS, sonriendo.

AGUIRRE

Así, pues, soldados (y apoya su mano sobre OKELLO).  
Ahora nos hemos desligado de Pizarro y necesitamos un jefe. Para mí la elección está clara. Debemos elegir como nuestro jefe al de sangre más noble de entre todos nosotros.

La cámara le ha mantenido en PM mientras habla con los soldados y se aleja de él para encuadrar en PM a DON FERNANDO, con gesto de sorpresa.

DON FERNANDO

¿A quién? ¿A mí?

AGUIRRE (fuera de campo)

A ti.

**20.02. (-01/-02/-03/-04)**

00.34.52-00.35.26

PM con cámara en mano de AGUIRRE contrapicado que se ha sentado en una roca entre las piernas de VARIOS SOLDADOS que están de pie.

AGUIRRE (fuera de campo)

Así, pues, amigos...

Aguirre se levanta y la cámara le sigue en PM hasta que llega a colocarse frente a PERUCHO.

PERUCHO

Yo propongo que nuestro jefe sea Fernando de Guzmán.  
¿Quién más está conmigo?

Perucho se gira hacia sus compañeros levantando el brazo. La cámara mantiene a Perucho como centro de atención y busca la respuesta de los soldados que poco a poco van levantando la mano. La cámara gira sobre sí misma buscando más respuestas.

**20.03.**

00.35.26-00.35.31

PM con cámara en mano de DON FERNANDO igual que el del final de 20.01., con cierto gesto de incredulidad.

**20.04. (-01/-02)**

00.35.31-00.35.49

En PM con cámara en mano AGUIRRE desafía a TRES SOLDADOS. Dos ya levantan la mano y el tercero acaba haciéndolo. La cámara sigue a Aguirre, que le da la espalda para alejarse del grupo.

PERUCHO (fuera de campo)

También propongo que Lope de Aguirre siga siendo el comandante de la expedición. ¿Quién está a favor?

Esta vez los soldados levantan la mano mucho más rápido. Aguirre se aleja hacia la selva.

**SEC. 21. ZONA APARTADA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

**21.01.**

00.35.49-00.35.54

PA con cámara en mano de INÉS y FLORES apoyadas en una gran roca y con la selva al fondo.

**21.02.**

00.35.54-00.36.01

PM con cámara en mano de BALTASAR, el INDIO QUE TOCA LA ZAMPOÑA y OTRO INDIO. Tras ellos, las literas y el río. Empieza a sonar música *off* inquietante que se mantiene durante toda la secuencia.

**21.03.**

00.36.01-00.36.07

PM fijo de FLORES dentro de la litera. Mira hacia fuera al oír una voz.

BALTASAR (fuera de campo)

Mi pueblo ha sufrido tempestades, terremotos e inundaciones...

**21.04.**

00.36.07-00.36.16

PM fijo de BALTASAR en el centro del cuadro. Habla mirando al suelo.

BALTASAR

...pero lo que nos han hecho los españoles es mucho peor.  
A mí me llamaron Baltasar cuando mi verdadero nombre es Runo Dimac.

FLORES (fuera de campo)

¿Qué significa eso?

BALTASAR (que levanta la cara para mirarla)

¿Runo Dimac?

**21.05.**

00.36.16-00.36.21

PM fijo de FLORES igual que 21.03.

BALTASAR (fuera de campo)

“Aquel que habla”. Yo era un príncipe en esta tierra.  
Todos, en mi presencia, debían mirar al suelo.

**21.06.**

00.36.21-00.36.43

PM fijo de BALTASAR igual que 21.04.

BALTASAR

Y nadie podía mirarme a los ojos. Pero ahora estoy condenado, igual que mi pueblo y soy yo el que está obligado a bajar la vista.

Baltasar se aparta el pelo de la cara y deja ver que está encadenado.

## BALTASAR

Cuanto teníamos nos ha sido arrebatado. Yo nada puedo hacer, soy impotente. Pero vosotros me dais lástima porque sé que jamás podréis salir de esta selva.

### **SEC. 22. ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

#### **22.01**

00.36.43-00.36.50

PM fijo del SOLDADO GORDO comiendo sentado en una roca. Tras él, la selva. La cámara reencuadra levemente. Sigue la música *off* de la secuencia anterior.

#### **22.02.**

00.36.50-00.36.56

PM fijo de VARIOS SOLDADOS comiendo sentados en las rocas.

#### **22.03. (-01/-02)**

00.36.56-00.37.34

PM con cámara en mano contrapicado de INÉS que avanza con un plato de comida hasta la jaula donde está encerrado ARMANDO, al que se lo ofrece. La cámara la mantiene como centro de atención. Armando coge la cuchara y come. La música *off* se detiene. Quedan en PM de perfil a cámara.

PERUCHO, que estaba al lado de la jaula, se pone a tararear, se coloca detrás de ella y los observa.

## ARMANDO

¿Cómo está Ursúa?

Perucho se coloca ahora a la izquierda de ella de cara a cámara.

#### **22.04.**

00.37.34-00.37.40

PP con cámara en mano de ARMANDO tras los barrotes de troncos. Dirige una mirada a PERUCHO, fuera de campo. El perfil de INÉS queda dentro del cuadro.

#### **22.05.**

00.37.40-00.37.48

PM igual que 22.03. PERUCHO sigue tarareando.

**SEC. 23. CLARO EN LA ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA  
23.01.**

00.37.48-00.37.55

PM fijo de AGUIRRE. Tras él están OKELLO y DOS SOLDADOS. La cámara reencuadra según se mueve.

AGUIRRE

Después de lo que ha ocurrido tenemos que aclarar la situación.

**23.02.**

00.37.55-07.38.11

PG fijo del GRUPO DE EXPEDICIONARIOS en semicírculo. En el centro está AGUIRRE, que entrega un documento a FRAY GASPAR, que está a su derecha.

AGUIRRE

Lee el documento.

Fray Gaspar desenrolla el documento, mientras DON FERNANDO se acerca, y empieza a leer.

FRAY GASPAR

A su Majestad Imperial por la gracia de Dios y la protección de nuestra santa madre la Iglesia Romana, Felipe II de Castilla. Los abajo firmantes...

**23.03. (-01/-02)**

00.38.11-00.39.06

PM fijo de FRAY GASPAR. Tras él a su derecha, la mitad del rostro y cuerpo de DON FERNANDO.

FRAY GASPAR

...nos considerábamos hasta ayer, séptimo día del año 1561 después del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo,



como vuestros servidores y súbditos, pero en estos momentos más de doscientas leguas nos separan de vuestro servidor Gonzalo Pizarro. El destino, la ayuda de Dios y nuestra iniciativa nos han llevado a descender por un río, llamado Huallago por los salvajes, en busca de una nueva tierra del oro. Hemos decidido que debe cumplirse el impulso del destino. Nosotros somos el curso de la Historia y en el futuro ya nadie sentirá miedo de esta tierra. Nos rebelamos hasta la muerte. Y por ello declaramos solemnemente que se nos seque la mano y la lengua se nos pudra si llegamos a desdecirnos. La casa de Habsburgo pierde todos sus derechos y vos, Felipe II, Rey de Castilla, en virtud de nuestra declaración, quedáis destronado para esta expedición desde este instante.

La cámara hace una ligera panorámica hacia la derecha para mostrar a AGUIRRE.

FRAY GASPAR

En vuestro lugar, declaramos al noble...

**23.04.**

00.39.06-00.39.14

PM fijo de FRAY GASPAR y DON FERNANDO a su derecha.

FRAY GASPAR

...de la ciudad de Sevilla, Don Fernando de Guzmán,  
Emperador de El Dorado. Huye, huye de aquí, oh, Rey...

**23.05.**

00.39.14-00.39.51

PG fijo de parte del GRUPO DE EXPEDICIONARIOS. En el centro: DON FERNANDO, FRAY GASPAR y AGUIRRE. En la parte inferior izquierda del cuadro hay dos soldados arrodillados.

FRAY GASPAR

...y que Dios tenga piedad de tu alma.

Aguirre le arrebató el documento a Fray Gaspar y lo enrolla mientras habla.

AGUIRRE

La fortuna ayuda a los valientes y escupe a los cobardes.

Cortamos nuestros lazos con Castilla y coronamos a Don Fernando de Guzmán como Emperador de El Dorado.

Aguirre se acerca a Don Fernando y le conduce hasta una silla.

DON FERNANDO

¿Esto es un trono?

Aguirre le empuja ligeramente para que se siente.

AGUIRRE

¿Qué otra cosa es un trono sino unas tablas con un trozo de terciopelo, Majestad?

Aguirre le coloca a Don Fernando el documento en su mano. Empieza a sonar la música *off* inquietante.

**23.06.**

00.39.51-00.40.02

PM fijo de DON FERNANDO sentado en su trono, sollozando.

## **SEC. 24. PLAYA PEQUEÑA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA**

**24.01. (-01/-02/-03)**

00.40.02-00.40.43

PG fijo de FRAY GASPAR caminando al anochecer por la orilla del río. Avanza y la cámara con él, hasta que llega a la altura del GRUPO DE EXPEDICIONARIOS sentados en las rocas. Sigue la música *off*.

SOLDADO

Ya tenemos nuevo Emperador.

SOLDADO 2

Así nos aseguramos encontrar la tierra de El Dorado.

SOLDADO 3

Ya no puede estar muy lejos. Perucho y dos más encontraron ayer un puñado.

SOLDADO 2

Los indios dicen que El Dorado no está lejos.

SOLDADO 4

Río abajo seguro que hay rápidos.

SOLDADO 2

Hasta que no dejemos atrás las montañas, habrá rápidos.

Fray Gaspar se aleja hasta salir de cuadro. Cesa la música *off*.

## **SEC. 25. JAULA. EXT/DÍA**

### **25.01. (-01/-02/-03/-04/-05)**

00.40.43-00.41.44

En PG con cámara en mano AGUIRRE sigue un rastro de sangre por las rocas, al lado de la jaula. La cámara le sigue. En una roca aparece la huella roja, de sangre, de toda una mano. Aguirre posa su mano sobre ella. La mirada de Aguirre, y con ella la cámara (que le deja fuera de cuadro), continua siguiendo el rastro por esa misma roca hasta llegar al cuerpo CADÁVER DE UN SOLDADO. Se percibe levemente que alguien va con él.

PERUCHO (fuera de campo)

Debió arrastrarse por el suelo.

La cámara sube y encuadre a PERUCHO y Aguirre, ligeramente agachados, observando el cuerpo.

PERUCHO

Esto no es una herida de flecha, es el corte de una espada.

Ambos se incorporan.

PERUCHO

A pesar de todo, intento detenerle.

Aguirre y Perucho se acercan a la jaula para examinarla.

FRAY GASPAR (OFF)

Diez de enero. Armando ha huido de su prisión. El soldado que a las tres hizo el relevo de la guardia fue asesinado.

## **SEC. 26. RIACHUELO EN LA SELVA. EXT/DÍA**

### **26.01. (-01/-02)**

00.41.44-00.42.04

PG con cámara en mano picado, casi cenital. DON FERNANDO está sentado en el riachuelo sin camisa. OKELLO le asea y otro HOMBRE le masajea. Llega AGUIRRE, se coloca delante de él y le habla.

AGUIRRE

Era uno de sus hombres. Mientras Ursúa viva...

### **26.02. (-01/-02)**

00.42.04-00.42.29

PM con cámara en mano de AGUIRRE y DON FERNANDO frente a frente de perfil a cámara.

AGUIRRE

...tú no estarás seguro.

DON FERNANDO

Pero ¿Qué puedo hacer?

AGUIRRE

Matarle.

DON FERNANDO

Mientras yo sea Emperador, se cumplirá la ley. No habrá ejecuciones sin proceso.

AGUIRRE

Entonces, hazle proceso y luego, dale muerte.

AGUIRRE se aleja y sale de cuadro.

DON FERNANDO (en voz alta para que le oiga Aguirre)

Pero debe tener un proceso público.

Vuelven las manos de un hombre a masajearle la espalda.

DON FERNANDO (para sí mismo)

Él sigue teniendo seguidores.

**SEC. 27. CLARO EN LA ORILLA DEL SEGUNDO CAMPAMENTO. EXT/DÍA  
27.01.**

00.42.29 – 00.42.32

PM fijo de FRAY GASPAR. Tras él, elevado y sobre el trono, está DON FERNANDO, del que se ve su cuerpo, pero no su cabeza.

FRAY GASPAR

Perucho declarará como testigo.

**27.02. (-01/-02)**

00.42.32-00.42.52

En PG fijo PERUCHO se abre paso entre LOS SOLDADOS y LOS EXPEDICIONARIOS hasta llegar frente a DON FERNANDO. La cámara le sigue. Apenas entra luz entre los frondosos árboles.

FRAY GASPAR

¿Has conseguido sacarle algo a Ursúa?

PERUCHO

Nada. Tres hombres juntos no pudieron abrirle el puño. Debe estar escondiendo algo. Tendríamos que cortarle la mano para descubrirlo.

**27.03.**

00.42.52-00.43.05

PM fijo de PERUCHO levemente picado.

PERUCHO

Tampoco lograron que hablara. Solo dijo cosas sin sentido. Pero sé que anoche tuvo visita. Y de eso estoy seguro. Huele a conspiración.

**27.04.**

00.43.05-00.43.21

PM fijo de BALTASAR y otro INDIO delante de la jaula.

FRAY GASPAR (fuera de plano)

Baltasar, pregúntale si es cierto que ha recibido dinero de Ursúa.

Baltasar le pregunta en quechua al indio y este le responde. Baltasar traduce.

BALTASAR

Sí, es verdad, recibió la paga de los remeros.

FRAY GASPAR (fuera de plano)

El siguiente testigo.

**27.05.**

00.43.21-00.43.29

PM fijo de FRAY GASPAR igual que 27.01. Mira y señala con la mano hacia su derecha.

FRAY GASPAR

Okello, ¿es cierto que tú recibiste también dinero de Ursúa?

**27.06.**

00.43.29-00.43.43

PM fijo de OKELLO.

OKELLO

Yo era esclavo de Pizarro. Él me cedió para venir en esta expedición porque creía que si a los indios les asustan los caballos, más les asustaría ver a un hombre negro.

**27.07.**

00.43.43-00.43.55

PM fijo de FRAY GASPAR igual que 27.01 y 27.05.

OKELLO (fuera de campo)

Pues bien, no sé por qué, pero Ursúa me dio dinero en algunas ocasiones.

FRAY GASPAR

¿Qué tiene que alegar el acusado?

Fray Gaspar dirige ahora su mirada hacia el frente.

**27.08.**

00.43.55-00.44.08

PM fijo desde el lateral izquierdo de INÉS, en primer término, y URSÚA, en segundo término. Ambos permanecen callados.

**27.09.**

00.44.08-00.44.15

PA fijo de AGUIRRE que observa la escena. Está de pie, un poco inclinado, muy atento a la respuesta.

INÉS (fuera de campo)

Yo puedo explicarlo.

**27.10.**

00.44.15-00.44.29

PM fijo de INÉS de frente. Está de pie.

INÉS

En España yo tenía muchos sirvientes. A todos los pagaba.  
Y es justo que aquí también les paguemos, aunque estos  
sean indios.

**27.11.**

00.44.29-00.44.35

PM fijo de FRAY GASPAR igual que 27.01.

INÉS (fuera de campo)

El tiempo demostrará que Ursúa tenía razón.

FRAY GASPAR (condescendiente)

Comprendemos muy bien tu confusión, hija mía. Por ello,  
te perdonamos.

**27.12.**

00.44.35-00.44.40

PM fijo de INÉS igual que 27.09. Ella calla.

**27.13.**

00.44.40-00.44.48

PA fijo de AGUIRRE igual que 27.09. La cámara reencuadra mientras cambia de  
postura: pasa de estar un poco inclinado a erguirse del todo.

**27.14.**

00.44.48-00.44.50

PM fijo de DON FERNANDO en silencio y con la mirada baja.

**27.15.**

00.44.50-00.44.54

PM fijo igual que 27.08. URSÚA e INÉS callan, expectantes.

**27.16.**

00.44.54-00.45.22

PM fijo de FRAY GASPAR igual que 27.01



FRAY GASPAR

El jurado, después de escuchar a los testigos, declara al acusado "culpable de traición". Es mi triste obligación, como presidente del primer tribunal de su Majestad Don Fernando de Guzmán, condenar al acusado, Don Pedro de Ursúa, a morir en la horca.

**27.17.**

00.45.22-00.45.28

PM fijo de DON FERNANDO igual que 27.14. Sigue con la cabeza baja, pero enseguida se incorpora y habla con decisión.

DON FERNANDO

Confirmo la sentencia, pero por ser el día de hoy...

**27.18.**

00.45.28-00.45.37

PA fijo de AGUIRRE igual que 27.09, en el que reacciona sorprendido ante las palabras de Don Fernando.

DON FERNANDO (fuera de campo)

...aquel en el que el último moro abandonó la tierra de España, me mostraré misericordioso. Le perdono la vida, pero Ursúa...

**27.19.**

00.45.37-00.45.48

PM fijo de DON FERNANDO igual que 27.14

DON FERNANDO

...pierde todos los derechos a poseer tierras en El Dorado. La mitad de lo que le corresponda será para la Iglesia, y la otra mitad, será repartida entre mis mejores soldados.

**SEC. 28. EL RÍO. EXT/DÍA**

**28.01.**

00.45.48-00.46.11

PG con cámara en mano del río a primeras horas del día. Entre las montañas de selva espesa el agua fluye mansamente. Una gran balsa avanza por la mitad de río. Al fondo hay una montaña entre nubes bajas. Empieza la música *off* inquietante que sigue hasta que se indique.

**28.02.**

00.46.11-00.46.25

PG con cámara en mano de la balsa navegando por el centro del río. El día ha avanzado un poco. Al fondo se extiende una sierra rodeada de nubes, y a los lados, la frondosa y oscura selva.

FRAY GASPAR(OFF)

Doce de enero. Por la mañana partimos en una nueva balsa. Ursúa sigue con vida, pero se niega a hablar.

**28.03.**

00.46.25-00.46.35

PD con cámara en mano del casco de UN SOLDADO que navega sobre la balsa. A su frente están varios soldados y en último término, la selva. Entre los árboles salen las llamaradas de un gran fuego. La cámara en mano reencuadra.

SOLDADO

¡Mirad, fuego!

FRAY GASPAR (OFF)

A mediodía, vimos un gran fuego.

SOLDADO 2

Me parece que veo indios.

AGUIRRE (fuera de campo, en voz baja)

Acercaos a la orilla

**28.04.**

00.46.35-00.46.42

PM fijo de URSÚA que está sentado sobre la balsa. La cámara está a la altura de su

cabeza, que a la vez está a la altura de las rodillas de INÉS que se agacha para secarle la frente con un pañuelo. Tiene gesto de cansancio y debilidad.

AGUIRRE (fuera de campo)

Cargad los mosquetes.

**28.05.**

00.46.42-00.46.47

En PG con cámara en mano VARIOS SOLDADOS de espalda a cámara miran hacia la orilla en la que hay un claro con varias cabañas ardiendo. También están OKELLO y AGUIRRE en un lateral.

AGUIRRE

Tened cuidado, soldados, puede que sea una trampa.

SOLDADO

Vamos a desnudar al negro.

**28.06.**

00.46.47-00.47.02

PA con cámara en mano de los SOLDADOS y EXPEDICIONARIOS de frente a cámara. Miran intrigados y prevenidos hacia la orilla a la que se acercan. AGUIRRE, en primer término, avanza por el lateral de la balsa, en paralelo a la cámara que le sigue manteniéndole en el centro. AGUIRRE se detiene al lado de OKELLO que espera sin ropa. La cámara se detiene con él.

FRAY GASPAR (OFF)

Temimos que aquello fuera una trampa y desnudamos al esclavo negro para que los indios se asustaran al verle.

**28.07. (-01/-02)**

00.47.02-00.47.08

PG con cámara en mano de la chozas ardiendo en una zona abierta de la orilla y la selva. Es un poblado, en el que se aprecian finos caminos marcados porque no hay vegetación en el suelo. La cámara hace una panorámica de reconocimiento y se detiene en una cabaña ardiendo. Deja de sonar la música *off*.

**28.08.**

00.47.08-00.47.10

PD con cámara en mano de una cabaña ardiendo.

**28.09.**

00.47.10-00.47.14

PG con cámara en mano de varias cabañas ardiendo. De algunas solo quedan algunos postes en pie.

**28.10.**

00.47.14-00.47.20

PG fijo picado. Si cruzamos una diagonal por mitad del cuadro, el río ocupa la parte superior del cuadro y los SOLDADOS, OKELLO semidesnudo, FRAY GASPAR y AGUIRRE, agachados tras una loma de la orilla preparados con sus mosquetes, ocupan la parte inferior.

AGUIRRE (a Okello)

¡Vamos, corre!

Aguirre empuja a Okello para que vaya de avanzadilla.

**28.11. (-01/-02)**

00.47.20-00.47.25

PM con cámara en mano de OKELLO que trepa por la loma y corre de frente a cámara. Desaparece de cuadro y entran FRAY GASPAR y AGUIRRE que tras trepar se tropieza y cae, pero que enseguida se levanta para avanzar corriendo también.

AGUIRRE

¡Vamos, vamos, adelante!

**28.12. (-01/-02)**

00.47.25-00.47.36

PG fijo de VARIOS SOLDADOS y AGUIRRE, que acorralan a OKELLO que se resiste a ir a la cabeza. Todos gritan.

AGUIRRE

¡Empujadle hacia la aldea!

El resto de soldados le incitan a avanzar con sus lanzas.

SOLDADO

¡Venga, negro!

SOLDADO 2

Así, así.

SOLDADO 3

¡Asústalos!

SOLDADO 4

¡Que corra, que corra!

Okello corre entre las chozas que arden esquivando a los soldados que se le cruzan y le conducen hacia la aldea. La cámara sigue la acción.

SOLDADO

¡Cuidado, que se desvía!

### **28.13.**

00.47.36-00.47.38

PG fijo de OKELLO, FRAY GASPAR y los SOLDADOS corriendo de espaldas a cámara entre las chozas ardiendo

AGUIRRE

¡Adelante, todos!

### **28.14.**

00.47.38-00.47.40

PD con cámara en mano de una perra tumbada en el suelo amamantando a tres cachorros. A su lado pasan las piernas corriendo de los SOLDADOS.

### **28.15.**

00.47.40-00.47.42

PG con cámara en mano de una gran choza en pie. Hay DOS SOLDADOS entorno a

ella y PERUCHO, el primero, y OTROS SOLDADOS llegan corriendo de espaldas a cámara.

PERUCHO

¡Hey, aquí hay fruta fresca!

**28.16. (-01/-02)**

00.47.42-00.47.45

PD con cámara en mano de un manojo de plátanos.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Sí, venid, aquí hay comida!

Un SOLDADO en PM de espaldas a cámara entra en cuadro para coger fruta. La cámara se desplaza hacia atrás para recoger en cuadro a varios SOLDADOS que en PM hacen lo mismo.

**28.17. (-01/-02)**

00.47.45-00.47.57

PG con cámara en mano de la escena anterior con VARIOS SOLDADOS entorno a la gran choza. AGUIRRE llega corriendo levantando su espada y amenazándoles.

AGUIRRE

¡Dejad la comida! Mirad a ver si hay indios.

AGUIRRE les ahuyenta de la comida y los aleja de la choza. La cámara le sigue.

AGUIRRE

¿Pero os habéis vuelto locos? ¡Coged las armas!

**28.18. (-01/-02)**

00.47.57.-00.48.10

PD con cámara en mano picado de las piernas de un soldado y el gran manojo de plátanos que se lleva arrastrando por el suelo. La cámara le sigue hasta que entra en cuadro de cuerpo entero. Entran en cuadro DOS SOLDADOS, que corrían detrás de él y de la cámara y esta pasa a seguirles a ellos que sueltan las lanzas porque han visto algo.

SOLDADO

¡Eh, ahí hay algo!. Es carne, un cerdo corriendo

Empiezan a sonar unos tambores *off*, que continúan hasta que se indique lo contrario.

SOLDADO 2

¡Qué no escape!

SOLDADO

¡Deprisa, hay que cogerlo!

SOLDADO 2 (se lanza al suelo a atrapar algo)

¡Mierda!

SOLDADO

¡Eh, amigos, a por él!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡Qué no escape!

## **28.19 (-01/-02)**

00.48.10-00.48.14

En PG con cámara en mano se acerca a cámara el SOLDADO 2 con un cerdo vivo agarrado por las patas delanteras. Sentado en una roca, OTRO SOLDADO le observa.

SOLDADO 2

Aquí está. Ya lo he cogido.

Las carcajadas fuera de campo de los soldados lo celebran. La cámara hace una panorámica a la izquierda de seguimiento del soldado que pasa por delante de ella y se aleja.

## **28.20.**

00.48.14-00.48.18

PG con cámara en mano picado del SOLDADO 2 que lleva al cerdo corriendo. La cámara hace una panorámica de seguimiento a la izquierda.

SOLDADO (fuera de campo)

¿Quién tiene un cuchillo?

SOLDADO 2

¡Vamos a prepararlo!

**28.21.**

00.48.18-00.48.22

PG con cámara en mano picado del SOLDADO 2 que se detiene para dejar al cerdo en el suelo e intentar inmovilizarlo. La cámara se acerca..

SOLDADO 2

¿Quién tiene un cuchillo?

SOLDADO 3 (fuera de campo)

¡Yo!

SOLDADO 1 (fuera de campo)

¡Vamos a darnos un banquete! ¡Ja, ja ,ja!

**28.22.**

00.48.22-00.48.25

PG con cámara en mano de DON FERNANDO sentado en las escaleras del porche de una choza grande. Con su espada extrae la carne de una fruta y se la come. Un gallo camina a sus pies y DOS SOLDADOS entran en la choza por la puerta que está a la espalda de Don Fernando.

**28.23.**

00.48.25-00.48.30

PM con cámara en mano de un indio momificado. Se detienen los tambores *off*.

**28.24. (-01/-02)**

00.48.30-00.48.36

PD con cámara en mano picado de un casco en el suelo. Entra en cuadro el brazo del SOLDADO CON BARBA ESPESA que lo coge y se lo acerca para examinarlo. La cámara sigue el caso hasta que llega a un PM del soldado de perfil.

SOLDADO CON BARBA ESPESA

Mirad, mirad, es uno de nuestros cascos.



**28.25.**

00.48.36-00.48.46

PA con cámara en mano del SOLDADO CON BARBA ESPESA y OTRO SOLDADO que ha encontrado una bota. Este avisa a su compañero y juntos la examinan.

OTRO SOLDADO

Mirad, esto.

**28.26.**

00.48.46-00.48.53

PM con cámara en mano del SOLDADO CON BARBA ESPESA de espaldas a cámara que introduce su mano en una vasija grande.

SOLDADO CON BARBA ESPESA

¿Y esto?

El soldado saca una calavera límpida de dentro. Se acerca, por detrás de él, OTRO SOLDADO para observarla.

OTRO SOLDADO

¡Dios mío, caníbales!

**28.27.**

00.48.53-00.48.57

PA con cámara en mano del SOLDADO CON BARBA ESPESA y el OTRO SOLDADO de frente a cámara desde un punto de vista casi opuesto al anterior. Observan la calavera que queda en la parte inferior izquierda del cuadro.

**28.28.**

00.48.57-00.49.00

PD con cámara en mano de los huesos casi límpidos de un brazo y una pierna humanos.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Reunid a todo el mundo!

**28.29.**

00.49.00-00.49.05

PD con cámara en mano de los pies momificados de un ser humano. La cámara contrapica hacia arriba y muestra el resto del cuerpo hasta un PP de la momia.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Volvamos a la balsa!

**28.30.**

00.49.05-00.49.14

PG fijo ligeramente picado de AGUIRRE, que se coloca su casco, y DON FERNANDO, que pega un último mordisco a plátano antes de tirarlo al suelo y coger su espada. Al fondo, el río.

FRAY GASPAR (OFF)

Descubrir que allí vivían salvajes antropófagos nos trastornó de tal manera que nos apresuramos a abandonar aquel aterrador lugar.

LOS SOLDADOS empiezan a entrar en cuadro por la izquierda. Se dirigen en fila hacia el río. Don Fernando les sigue.

## **SEC. 29. EL RÍO. EXT/DÍA**

**29.01.**

00.49.14-00.49.36

PG fijo del río cuyas orillas siguen siendo de vegetación espesa, pero ahora llanas. La balsa avanza por el centro de las tranquilas aguas. Empieza la música inquietante en *off*. La cámara se acerca un poco a la balsa.

FRAY GASPAR (OFF)

Veinte de enero. Hemos dejado atrás las montañas y ahora nos encontramos en la llanura.

**29.02. (-01/-02/-03/-04/-05)**

00.49.36-00.51.13

PG fijo de la balsa desde la zona techada. En primer término, sentados al lado de una de las literas: FLORES y DON FERNANDO. Al fondo, al descubierto y de pie: VARIOS SOLDADOS. AGUIRRE camina entre ellos.

FRAY GASPAR (OFF)

El techo que Aguirre nos ordenó construir es una buena protección contra el sol. El río discurre perezosamente y poco a poco hemos acabado por detenernos.

Apenas suenan unas notas, cesa la música *off*. La cámara reencuadra siguiendo a Aguirre que avanza hacia cámara por el lateral derecho de la balsa hasta llegar a estar en primer término y entrar en la parte techada. De repente agarra a OKELLO al darse cuenta de algo.

AGUIRRE

¿Qué has hecho? ¿Darle un mosquito?

Okello le mira fijamente durante unos segundos y luego coge el mosquito y se lo lleva. Aguirre avanza un poco por la zona techada y se detiene para mirar desafiante hacia el suelo; a alguien. La cámara hace una panorámica contrapicada hacia el suelo, dónde el mira: URSÚA está tumbado de la mano de INÉS, que se levanta, y la cámara con ella en PM, hasta tenerla enfrentada a Aguirre, que no levanta la mirada para mirarla.

INÉS

Aguirre, te lo digo directamente a la cara: tú tramas algo contra Ursúa. Estoy convencida de ello.

Aguirre se gira sin dirigirle una mirada y avanza de espaldas, pero ella le agarra y le atrae de nuevo para tenerlo de frente. Esta vez él sí la mira a los ojos desafiante.

INÉS

¡Y Dios te castigará por esto!

**29.03 (-01/-02)**

00.51.13-00.51.23

PM con cámara en mano de AGUIRRE e INÉS mirándose desde otro punto de vista. Aguirre se gira sin contestar y al hacerlo tropieza con un caballo.

AGUIRRE (al caballo)

¡Quítate de mi vista!

Aguirre empuja al caballo y éste se cae en la balsa. Inés se aleja un poco. La cámara reencuadra para mostrar al caballo.

**29.04.**

00.51.23-00.51.34

PG con cámara en mano con un poste en primer término, y AGUIRRE, FRAY GASPAR, FLORES y parte del cuerpo de DON FERNANDO, en segundo término bajo el techo. LOS SOLDADOS y el río en último término. Aguirre se aleja de espaldas a cámara hasta detenerse frente a su hija, que solloza.

AGUIRRE

¿Estás tranquila, pequeña?

**29.05.**

00.51.34-00.51.45

PG fijo de la balsa por el centro del río. El agua está en calma y la balsa apenas avanza.

**29.06.**

00.51.45-00.51.55

PM fijo lateral de un SOLDADO que mira hacia la frondosa orilla con el mosquete en la mano. Se gira sobre sí mismo y da la cara a cámara.

**29.07.**

00.51.55-00.52.09

PP fijo de OKELLO. Su mirada escudriña la selva.

OKELLO

¿Qué pasará? No se oye nada.

**29.08.**

00.52.09-00.52.17

PM fijo de BALTASAR a la izquierda, OKELLO y AGUIRRE en el centro, y DON FERNANDO a la derecha. FRAY GASPAR está en segundo término. Al fondo, una orilla del río. Aguirre agudiza sus sentidos. La cabeza del caballo asoma por la izquierda.

**29.09 (-01/-02)**

00.52.17-00.52.45

PG fijo de la orilla y la espesura de la selva. No se ve el cielo. La cámara avanza con la balsa en paralelo a la orilla. Hay un claro en la vegetación y desde allí, varios indios les observan. En un segundo claro entre los árboles, hay un grupo de indios más numeroso, que se adentran en la selva en cuanto la balsa llega a su altura.

**29.10 (-01/-02)**

00.52.45-00.53.10

PP fijo de DON FERNANDO. Mira hacia la orilla. No se oye nada, ni siquiera a los pájaros.

DON FERNANDO

Todo es silencio de pronto.

FRAY GASPAR (fuera de campo)

Sí, qué silencio.

Don Fernando gira su cabeza y chista para que no hable.

DON FERNANDO

¡Déjame escuchar!

Se oye cómo el agua se agita suavemente.

**29.11.**

00.53.10-00.53.12

PD con cámara en mano de las patas traseras del caballo dando coces.

**29.12.**

00.53.12-00.53.14

PM con cámara en mano de FRAY GASPAR que se echa hacia atrás, pendiente de la reacción del caballo.

**29.13.**

00.53.14-00.53.19

PD con cámara en mano igual que 29.11 el caballo caceando al lado de una pequeña hoguera que hay sobre la balsa.

**29.14.**

00.53.19-00.53.21

PD con cámara en mano de un barril de pólvora ardiendo.

SOLDADO (fuera de campo)

¡La pólvora! ¡Va a explotar!

**29.15. (-01/-02)**

00.53.21-00.53.25

PG fijo de la balsa con LOS EXPEDICIONARIOS agolpados en una esquina alejándose del barril al que, sin embargo, se acerca AGUIRRE.

SOLDADO

¡Cuidado, va a explotar!

DON FERNANDO se lanza al agua y Aguirre, sin dudarlo, coge el barril y lo lanza con fuerza lo más lejos posible de la balsa.

**29.16.**

00.53.25-00.53.29

PG fijo del río. El barril cae en el agua y explota.

**29.17. (-01/-02)**

00.53.29-00.53.40

PG con cámara en mano similar al 29.15. AGUIRRE, en primer término, sigue en pie, mirando hacia la explosión, mientras el resto de EXPEDICIONARIOS están “cuerpo a tierra”. Al verse fuera de peligro, todos se levantan.

SOLDADO

¡Dame la lanza! Ayúdame a sacar al emperador.

SOLDADO 2

Trae, dame eso para que se agarre.

Aguirre se gira y mira cómo sacan a DON FERNANDO. La cámara se mueve para reencuadrar la escena. Deja de mirar la escena y su gesto cambia porque algo ha

llamado su atención en otra parte de la balsa.

**29.18.**

00.53.40-00.53.44

PP fijo de SOLDADO MUERTO con un dardo, sin duda envenenado, clavado en el cuello. Está con el cuerpo semiapoyado en el cañón.

**29.19.**

00.53.44-00.53.51

PG con cámara en mano de VARIOS SOLDADOS sacando a DON FERNANDO del agua.

DON FERNANDO

¡Maldito caballo! No hace más que traer problemas.

Los soldados le arropan y el grupo sale de cuadro por la derecha.

**29.20. (-01/-02/-03)**

00.53.51-00.54.10

PA fijo levemente picado del SOLDADO MUERTO. Se acerca OKELLO, que se agacha y se coloca a su derecha.

OKELLO

¿Qué le pasa?

FRAY GASPAR entra en cuadro, se agacha y se coloca a la izquierda del muerto. Al tocarle, el cuerpo cae boca abajo.

FRAY GASPAR

Está muerto.

OKELLO

Mira qué corta es la flecha.

FRAY GASPAR

Envenenada.

Ambos se acercan a mirar el cuello del muerto.

OKELLO

Debe ser una tribu enana.

**29.21. (-01/-02)**

00.54.10-00.54.18

PG fijo de la misma escena desde otro punto de vista, con la cámara a la altura del *tatami* (las rodillas de un hombre). En primer término están FRAY GASPAS y parte del cuerpo de OKELLO. En segundo término está el cañón, y en último término, están AGUIRRE y VARIOS SOLDADOS. En la parte inferior del cuadro apenas se aprecia el cabello del SOLDADO MUERTO. Aguirre empuja a un soldado.

AGUIRRE

¡Disparad, haced ruido, vamos!

FRAY GASPAS

¿pero dónde apuntamos?

Aguirre se vuelve hacia Fray Gaspar, le pasa un mosquete y le grita.

AGUIRRE

¡Aunque sea al aire, imbécil!

La cámara reencuadra.

**29.22.**

00.54.18-00.54.45

PG fijo de la balsa con VARIOS SOLDADOS apuntando a la selva.

DON FERNANDO (alzando su espada)

¡Fuego!

Un soldado dispara.

DON FERNANDO



¡Fuego!

Al poco rato un nuevo disparo, y otro, y otro.

DON FERNANDO

¡Fuego!

Disparan el cañón. Y al cabo del rato con otro mosquete.

**29.23. (-01/-02)**

00.54.45-00.54.58

PM con cámara en mano del EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS de espaldas a cámara, mirando hacia la selva. La cámara hace una suave panorámica hacia la derecha, simulando una mirada que acecha a la orilla. Por la izquierda entra en cuadro AGUIRRE que en PP tapa al otro y que con su mirada también escruta la selva.

**29.24.**

00.54.58-00.55.06

PP fijo de un SOLDADO que también gira sobre sí mismo y vigila la selva a la espera de alguna señal.

**29.25. (-01/-02)**

00.55.06-00.55.31

PM con cámara en mano de AGUIRRE que se abre paso por la balsa. Se acerca hasta un INDIO.

AGUIRRE (al oído del indio)

Anda, toca algo para los soldados.

Aguirre lleva de manera violenta la zampoña hasta los labios del indio que se pone a soplar el instrumento inmediatamente. Suena la zampoña.

**29.26.**

00.55.31-00.55.38

PP fijo de INÉS y FLORES de perfil a cámara. Sigue sonando la zampoña.

**29.27.**

00.55.38-00.55.44

PP fijo de URSÚA apoyado en un poste a la altura de las rodillas de INÉS de la que se ve parte del vestido y la mano. Sigue sonando la zampoña.

## **29.28.**

00.55.44-00.56.10

PG fijo del río y al fondo la espesura de la selva. No se ve el cielo, pero sobre el agua relumbra la luz del sol, que también baña cientos de árboles. La cámara avanza como si fuera la balsa. Sigue la zampoña.

## **SEC. 30. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **30.01.**

00.56.10-00.56.38

La zampoña se ha detenido. PG fijo del río y sus frondosas orillas. La balsa avanza: varios troncos ocupan la parte inferior derecha del cuadro. El agua está límpida y prácticamente quieta. Casi por primera vez, se ve, entre nubes blancas, el azul del cielo. Desde la orilla izquierda, casi al fondo, se acerca una canoa.

OKELLO (fuera de campo en voz baja)

Mirad, ¿no es una canoa?

DON FERNANDO (fuera de campo en voz baja)

¿Dónde?

OKELLO (fuera de campo en voz baja)

Allí, bajo los árboles. Se dirige hacia nosotros.

### **30.02.**

00.56.38-00.56.44

PG fijo de la balsa y el grupo sobre ella de pie mirando hacia la canoa (fuera de campo). En primer término están DON FERNANDO, OKELLO y el EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS. En segundo término: AGUIRRE, y VARIOS SOLDADOS que apuntan con sus mosquetes.

### **30.03.**

00.56.44-00.56.53

PG fijo igual que 30.01. La canoa se acerca.

AGUIRRE (fuera de campo en voz baja)

Mantened la balsa en medio del río, puede tratarse de una trampa.

**30.04.**

00.56.53-00.56.59

PG fijo igual que 30.02.

FRAY GASPAR (OFF)

Veinticuatro de enero.

**30.05.**

00.56.59-00.57.03

PG fijo igual que 30.01. La canoa llega hasta la balsa. Un INDIO va delante sentado y rema. Tras él va una INDIA sentada.

FRAY GASPAR (OFF)

Por primera vez vimos dos salvajes.

**30.06.**

0.57.03-00.57.17

PD fijo lateral de la parte delantera de la canoa en la que va el INDIO.

FRAY GASPAR (OFF)

Parecían confiados.

La canoa se coloca en paralelo a la balsa y entra en cuadro la parte trasera con la INDIA. La cámara reencuadra y entra en cuadro el GRUPO de EXPEDICIONARIOS que están de pie sobre la balsa esperándolos.

SOLDADO

Uno de ellos es una mujer.

SOLDADO 2

Sí, es una mujer, se distingue que es una mujer.

Los soldados cogen violentamente al indio para subirlo a la balsa. Y luego a la india con algo más de delicadeza.

SOLDADO

¡Tira del bote! Ya tengo al hombre. ¡sujétalo!

SOLDADO 3

Y yo tengo a la mujer.

SOLDADO 4

¡Esto sí que son peces!

**30.07.**

00.57.17-00.57.23

PM fijo del INDIO sujetado por los SOLDADOS. Tras él se ve el rostro de un soldado y el casco de otros dos. Habla en su lengua, el yagua.

**30.08.**

00.57.23-00.57.28

PP fijo de la INDIA. Se oye la voz del indio fuera de campo.

**30.09.**

00.57.28-00.57.34

PA fijo de la INDIA en el centro entre varios SOLDADOS. Se sigue oyendo la voz del indio fuera de campo.

**30.10.**

00.57.34-00.57.37

PM fijo del INDIO igual que 30.07. El INDIO sigue hablando.

**30.11.**

00.57.37-00.57-47

PM fijo lateral del INDIO más amplio que el anterior frente a BALTASAR. Tras ellos hay VARIOS SOLDADOS. Entablan un diálogo en su lengua.

**30.12.**

00.57.47-00.57.53

PP fijo de AGUIRRE ligeramente contrapicado con el azul intenso del cielo tras él.

AGUIRRE

¿Qué ha dicho?

**30.13.**

00.57.53-00.58.09

PM fijo lateral igual que 30.11. BALTASAR mira ahora de frente a cámara para hacer la traducción.

BALTASAR

Dice que es un Yagua. Sabía por sus antepasados que un día los hijos del sol se presentarían venidos de lejos y después de grandes peligros.

**30.14.**

00.58.09-00.58.20

PP fijo del INDIO.

BALTASAR (fuera de campo)

Los hombres extranjeros vendrían en medio de nubes de agua formadas con su cañas. Dice que hace mucho tiempo que están esperando a los hijos del sol porque aquí, en el río, Dios había querido poner fin a la Creación.

**30.15.**

00.58.20-00.58.32

PM fijo igual que 30.07. El INDIO empieza a hablar de nuevo, pero entra en cuadro la mano de DON FERNANDO que agarra violentamente el colgante que lleva el indio y lo arranca.

DON FERNANDO (fuera de campo)

¡Mirad, oro! ¿De dónde lo has sacado?

El indio responde en su lengua.

**30.16.**

00.58.32-00.58.34

PP fijo de AGUIRRE igual que 30.12.

**30.17.**

00.58.34-00.58.39

PM fijo de DON FERNANDO y FRAY GASPAR. El primero le enseña al segundo el colgante y este lo coge.

DON FERNANDO

¡Oro!

FRAY GASPAR

¡Oro! (Y dirige su mirada a BALTASAR, que está fuera de campo). Pregúntale de dónde lo ha sacado.

**30.18.**

00.58.39-00.58.42

PP fijo de la INDIA igual que 30.08.

DON FERNANDO (fuera de campo)

Pregúntale dónde está El Dorado.

**30.19.**

00.58.42.00.58 53

PM fijo de BALTASAR y el INDIO más cerrado que 30.13. En cuadro está también la mano de DON FERNANDO con el colgante.

DON FERNANDO (fuera de campo)

¿De dónde ha sacado este oro?

Baltasar le repite la pregunta al indio en su lengua. El indio señala con la mano hacia la selva y dice algo.

DON FERNANDO (fuera de campo)

¿Qué ha dicho?

El indio vuelve a señalar hacia la selva con la mano y a hablar.

**30.20.**

00.58.53-00.59.03

PP fijo de FRAY GASPAR.

FRAY GASPAR

¿Han oído estos salvajes hablar alguna vez de Jesucristo y de nuestra misión de difundir la palabra de Dios?

**30.21.**

00.59.03-00.59.07

PP fijo del INDIO igual que 30.14. Baltasar le habla en su lengua desde fuera de campo y el indio le escucha.

**30.22.**

00.59.07-00.59.25

PM fijo de FRAY GASPAR y DON FERNANDO más abierto que 30.17. Detrás de ellos están OKELLO y un SOLDADO muy interesado. En la parte derecha hay una referencia de la cabeza del INDIO. Fray Gaspar tiene un libro en las manos.

FRAY GASPAR

Esto es una Biblia. Contiene la palabra de Dios que nosotros anunciamos para llevar la luz a las tinieblas.

Baltasar traduce fuera de campo.

FRAY GASPAR

¿Ha entendido bien que en este libro está contenida la palabra de Dios?

Baltasar traduce la pregunta.

**30.23. (-01/-02)**

00.59.25-00.59.37

PM con cámara en mano de FRAY GASPAR prácticamente de espaldas a cámara en primer término y a la derecha del plano. En la parte izquierda, en segundo término, está el INDIO rodeado de VARIOS SOLDADOS

FRAY GASPAR

Cógelo con la mano, hijo mío (le ofrece la Biblia).

El indio coge el libro y lo mira, mientras Baltasar le traduce desde fuera de campo. El indio se lo lleva a la oreja para ver si oye a Dios. Dice algo en su lengua y lo tira al suelo.

BALTASAR (fuera de campo)

Dice que el libro no dice nada.

Los soldados se abalanzan sobre el indio.

SOLDADO

¡Matadlo por esa blasfemia!

Sujetan al indio de rodillas y FRAY GASPAR se acerca a él.

**30.24.**

00.59.37-00.59.42

PP fijo de AGUIRRE igual que 30.12. Está de espaldas a la escena, mirando el río, pero se gira ante el alboroto.

**30.25. (-01/-02)**

00.59.42-00.59.55

PD fijo del cuerpo del INDIO agachado. Frente a él, en primer término, está la espada ensangrentada que acaba de darle muerte y que sujeta la mano de FRAY GASPAR. La INDIA se agacha hacia el indio.

FRAY GASPAR

Será una dura empresa convertir a estos salvajes.

La mano de Fray Gaspar hace la señal de la cruz sobre el cuerpo del indio, al que sigue abrazada la india.



FRAY GASPAR

En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo.  
Amén.

## **SEC. 31. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **31.01. (-01/-02)**

00.59.55-01.01.12

PM fijo de DON FERNANDO DE GUZMÁN, OKELLO y FRAY GASPAR.

DON FERNANDO

No puede faltar mucho. El Dorado debe estar a un par de días de camino. Los cañones ya no se oxidarán. Dispararemos contra nuestros enemigos con balas de oro y tú, Okello, me servirás la comida en platos también de oro.

OKELLO

Espero que todos ganemos algo. Puestos de gobernador, provincias, mujeres y, a lo mejor, hasta la libertad.

FRAY GASPAR

No olvidemos que la parte más importante de nuestro viaje es revelar la palabra de Dios a los salvajes.

DON FERNANDO

Seguramente tú preferirías una cruz de oro cubierta totalmente de joyas en lugar de la plateada que perdiste en el camino.

Fray Gaspar se aleja de ellos y la cámara con él.

### **31.02. (-01/-02)**

01.01.12-01.01.22

PG fijo de un lateral de la balsa sin gente, con un chozón encima. DON FERNANDO entra en cuadro corriendo intentando no tropezarse para entrar en el chozón. Antes de entrar, clava su espada en uno de los troncos de la balsa y empieza a quitarse los tirantes del pantalón. El chozón hace de letrina.

### **31.03. (-01/-02)**

01.01.22-01.01-41

PD fijo de la espada clavada en el tronco agitándose. La cámara hace una panorámica hacia la derecha y hacia arriba para mostrar a Fernando en PM saliendo del chozón aliviado. Se ata el cinturón, coge su espada y sale de cuadro.

## **SEC. 32. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **32.01.**

01.01.41-0.1.01.59

En primer término, PM fijo de espaldas a cámara de DON FERNANDO sentado en la parte techada de la balsa. A su frente, al descubierto, DOS SOLDADOS de guardia frente a frente: uno con una bandera de Castilla y el otro con una lanza. Al fondo, el río. Don Fernando señala a su izquierda con la pluma que tiene en la mano.

DON FERNANDO

Esta tierra nos pertenece desde ahora. La que está a nuestra izquierda y la que está a nuestra derecha.

Señala a la derecha con la pluma, se levanta y la cámara con él.

DON FERNANDO

Tomo solemne y formalmente posesión de todas estas tierras.

### **32.02. (-01/-02)**

01.01.59-01.02.31

PM fijo frontal de DON FERNANDO de pie, pero que enseguida vuelve a sentarse. La cámara desciende con él para mantenerlo como centro de atención. Una vez sentado, firma un documento que tiene ante sí. Lo hojea, revisando las páginas anteriores y sonríe.

DON FERNANDO

Nuestras tierras ya son seis veces más grandes que España.  
Y cada día que pasa, aumentan en extensión.

### **32.03.**

01.02.31-01.02.37

PM fijo de AGUIRRE junto a la litera y bajo el techo. Se dirige hacia DON FERNANDO que está fuera de campo.

AGUIRRE

¿Has visto últimamente alguna tierra firme que pueda soportar tu peso?

**32.04.**

01.02.37-01.02.51

PM fijo frontal de DON FERNANDO igual que 32.02. Se le ha borrado la sonrisa de la cara tras las palabras de Aguirre y avergonzado recoge los documentos y los guarda en una caja.

**SEC. 33. EL RÍO. EXT/DÍA**

**33.01. (-01/-02)**

01.02.51-01.02.55

PD fijo de un hilo que penetra en el agua del río. La cámara se eleva para buscar su origen: una mano que lo sujeta y luego sigue enrollado en el brazo.

**33.02.**

01.02.55-01.03.02

PG fijo de una esquina de la balsa. OKELLO está en cucullas sujetando el hilo del plano anterior. A sus pies hay un pez que ha pescado con anterioridad.

**33.03.**

01.03.02-01.03.06

PD con cámara en mano del pez sobre la cubierta a los pies de OKELLO. Empieza a sonar la música de la zampoña.

**33.04. (-01/-02)**

01.03.06-01.03.19

PD fijo de una mano que sujeta otro hilo que penetra en el agua del río. La cámara se eleva para mostrar al SOLDADO GORDO CON BARBA en PM a la espera de que pique algo. Levanta la mirada del agua hacia la selva. La música sigue.

**33.05.**

01.03.19-01.03.29

PG fijo de la zona alta de la selva; de la copa de los árboles desde la balsa. La cámara avanza con ella. No se ve el agua. Podría ser la mirada subjetiva del anterior.

**33.06. (-01/-02)**

01.03.29-01.03.43

PM fijo de OKELLO agitando el piastrón de una armadura para avivar el fuego en el que cocina un pescado relleno de fruta. La cámara pasa del PM de Okello al PD del pescado en una panorámica picada. Sigue la música.

**33.07.**

01.03.43-01.03.51

PP fijo de URSÚA que está recostado con el pecho vendado. Sigue la música.

**33.08. (-01/-02)**

01.03.51-01.04.20

PG fijo de la balsa ligeramente picado. DON FERNANDO está en primer término en la parte techada de la balsa, sentado a la mesa con mantel y repleta de fruta. Se pone una servilleta al cuello. Al fondo, en la parte descubierta, están el SOLDADO CON BARBA, el SOLDADO GORDO CON BARBA y OTRO SOLDADO contando los últimos granos de maíz. Entra en cuadro OKELLO por la derecha con el pescado preparado sobre grandes hojas verdes que deposita frente a Don Fernando. Antes de que lo deje del todo sobre la mesa, Don Fernando ya está metiendo sus manos en la comida. Empieza a comer y hace una reclamación a Okello, que está cogiendo un machete para cortar un coco. La música cesa.

DON FERNANDO

¡Eh, Okello, esto no tiene sal!

OKELLO

Peces y fruta encontramos de vez en cuando. Pero la sal, hace tiempo que se terminó. Ahora (señalando a los soldados que hay al fondo), incluso contamos uno a uno nuestros granos de maíz.

**33.09.**

01.04.20-01.04.28

PM fijo de SOLDADO CON BARBA, el SOLDADO GORDO CON BARBA y OTRO SOLDADO repartiendo los granos de maíz uno a uno.

OTRO SOLDADO

Uno, dos (mientras se los entrega a uno). Uno, dos

(mientras se los entrega al otro).

El soldado con barba lanza una mirada hambrienta hacia DON FERNANDO (fuera de campo).

**33.10. (-01/-02)**

01.04.28-01.04.44

PP con cámara en mano de DON FERNANDO sorbiendo una fruta.

OTRO SOLDADO (fuera de campo)

Uno, dos, tres, cuatro y cinco.

El cuadro se abre para mostrar a Don Fernando en PM ofreciendo una copa a la izquierda para que se la rellenen sin ni siquiera mirar al sirviente.

OTRO SOLDADO (fuera de campo)

Uno, dos, tres...

**33.11. (-01/-02/-03)**

01.04.44-01.04.49

PD con cámara en mano de una mano que introduce una pequeña jarra de metal en el agua del río para rellenarla. La cámara sube por el brazo hasta mostrar en PP a OKELLO, que se levanta, y la cámara con él, para mantenerlo en PP mientras se dirige hacia Don Fernando (fuera de campo).

**33.12.**

01.04.49-01.04.56

PM con cámara en mano de DON FERNANDO igual que el final de 33.10. Don Fernando sigue comiendo y mantiene su mano izquierda extendida a la espera de que le rellenen la copa. En seguida entra la mano de OKELLO con la jarrita y le rellena la copa.

**33.13.**

01.04.56-01.05.01

PG fijo de la balsa. El caballo se agita y VARIOS SOLDADOS intentan calmarlo.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Sujetad al caballo!

La cámara reencuadra la escena: empieza por la cabeza del caballo, pasa a sus patas y luego vuelve a la parte superior del animal para mostrar la acción con los soldados.

SOLDADO

¡Echad aquí una mano!

SOLDADO 2

¡Quieto, quieto!

SOLDADO 3

¡Sujetadle de las riendas!

SOLDADO

¡Tú, tú, aparta!

SOLDADO 2

Eso es.

### **33.14.**

01.05.01-01.05.03

PPP fijo del SOLDADO GORDO CON BARBA, observando la escena.

### **33.15. (-01/-02)**

01.05.03-01.05.07

PG fijo en el que el caballo sigue nervioso.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Con cuidado!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡Cuidado, no ves que resbala!

SOLDADO (fuera de campo)

Ahora... Así...

Con un barrido hacia la derecha la cámara llega hasta DON FERNANDO que mira lo que ocurre con fastidio.

**33.16. (-01/-02)**

01.05.07-01.05.12

PD fijo de las patas del caballo agitadas.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Atrás, atrás!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡Cuidado, cuidado!

El caballo cae sobre la balsa, relincha, pero enseguida se levanta.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Arriba con él!

La cámara reencuadra la acción.

**33.17.**

01.05.12-01.05.18

PG con cámara en mano que recoge tanto la acción de VARIOS SOLDADOS intentando tranquilizar al caballo, a la izquierda, como el banquete de DON FERNANDO que se ha levantado, pero que vuelve a sentarse para seguir comiendo.

SOLDADO

¡Venga, otra vez! ¡Tú!

SOLDADO 2

Tranquilo, bonito, tranquilo.

SOLDADO (fuera de campo)

Ahora... Así...

El caballo vuelve a caer sobre la balsa, pero Don Fernando sigue a los suyos.

**33.18.**

01.05.18-01.05.20

PPP con cámara en mano del rostro hambriento del SOLDADO CON BARBA.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Gira, gira!

**33.19. (-01/-02)**

01.05.20-01.05.25

PD con cámara en mano de las manos de DON FERNANDO quitándole el hueso con un cuchillo a una jugosa fruta.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Vamos, sujetadlo!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡So, so!

SOLDADO (fuera de campo)

¡Tira de esa rienda!

Las dos manos se llevan la fruta a la boca y la cámara las sigue hasta un PPP de Don Fernando mordiendo la fruta.

**33.20. (-01/-02)**

01.05.25-01.05.32

PPP con cámara en mano del rostro hambriento del SOLDADO CON BARBA igual que 33.18.

SOLDADO (fuera de campo)

¿Pero qué hacéis ahí parados? Ayudadme.

La cámara baja hasta un PD de una mano con una decena de granos de maíz en la que echan más granos uno a uno.



OTRO SOLDADO (fuera de campo)

...seis, siete...

**33.21.**

01.05.32-01.05.35

PPP con cámara en mano del SOLDADO GORDO CON BARBA, que vuelve a mirar hacia la acción del caballo.

SOLDADO (fuera de campo)

A ver si echáis una mano por aquí.

SOLDADO 2 (fuera de campo)

Tú, también.

**33.22. (-01/-02/-03/-04)**

01.05.35-01.05.46

PD fijo de las patas del caballo dando coces.

SOLDADO

¡Quieto, quieto!

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡Cuidado, da coces, da coces!

Barrido de la cámara hacia donde está DON FERNANDO en PM, que enfurecido arroja la servilleta sobre la mesa y se levanta para apartarse.

DON FERNANDO

¡Maldita sea! Libradme de este caballo

La cámara le ha seguido y al detenerse él, la cámara vuelve al PD de las patas del animal.

SOLDADO 2 (fuera de campo)

¡Fuera de la balsa este animal de mierda!

**33.23. (-01/-02/-03)**

01.05.46-01.05.55

PG con cámara en mano de la balsa que se ha acercado a la orilla. VARIOS SOLDADOS arrojan el caballo al agua, que nada pegado a la balsa. La balsa ocupa la mitad izquierda del cuadro y el río y la orilla, la otra mitad.

SOLDADO

¡Venga, fuera!

SOLDADO 2

¡Empuja, empuja! A ver si se va ya de una vez. ¡Maldito caballo!

**33.24. (-01/-02/-03/-04)**

01.05.55-01.06.01

PP con cámara en mano de un SOLDADO en primer término, PA de FRAY GASPAR en segundo término y VARIOS SOLDADOS en PG al fondo.

SOLDADO

Quiere volver a la balsa.

El soldado sale de cuadro y quedan Fray Gaspar y DON FERNANDO en primer término.

DON FERNANDO

¡Fuera!

La cámara hace un barrido hasta la orilla en cuyas aguas asoma la cabeza del desesperado caballo que no encuentra tierra firme entre la frondosa vegetación.

**33.25.**

01.06.01-01.06.03

PM con cámara en mano lateral de DON FERNANDO y TRES SOLDADOS mirando hacia el agua des la balsa.

DON FERNANDO

¡A la orilla!

**33.26. (-01/-02)**

01.06.03-01.06.06

PM fijo de FRAY GASPAR y DOS SOLDADOS se abalanzan sobre la mesa con los restos del banquete. La cámara pasa de sus rostros a las manos que intentan aprovisionarse lo más posible.

SOLDADO (fuera de campo)

Ya está en tierra.

SOLDADO 2 (fuera de campo)

Que no vuelva.

**33.27. (-01/-02)**

01.06.06-01.06.11

PD fijo de las manos cogiendo comida de la mesa. La cámara sube desde ellas hasta PM de UN SOLDADO, que se lleva varias piezas de fruta en las manos, y FRAY GASPAR.

**33.28. (-01/-02)**

01.06.11-01.06.13

PD fijo de las manos que cogen más fruta.

**33.29.**

01.06.13-01.06.19

PM con cámara en mano de la espalda de DON FERNANDO y del EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS. Miran hacia la orilla en la que el caballo ya ha encontrado tierra en la que apoyarse en medio de la tupida vegetación. Vuelve la tranquilidad.

**33.30.**

01.06.19-01.06.21

PM con cámara en mano de OTROS SOLDADOS de espaldas a cámara observando también al caballo en la orilla.

**33.31.**

01.06.21-01.06.30

PP fijo de AGUIRRE mirando hacia la orilla (fuera de campo) también. Su rostro muestra cierta inquietud. Empieza música *off* inquietante.

**33.32. (-01/-02)**

01.06.30-01.06.48

PG fijo del caballo en medio de la vegetación. La cámara avanza con la balsa y el plano acaba en cuanto el caballo se pierde en la frondosidad. Sigue la música *off*.

**SEC. 34. RÍO. EXT/DÍA**

**34.01. (-01/-02)**

01.06.48-01.07.21

PM fijo de FRAY GASPAR y el EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS. La música *off* sigue unos segundos y pronto cesa. Por detrás de ellos pasa DON FERNANDO. Cuando este último ha salido de cuadro y se ha alejado, Fray Gaspar habla.

**FRAY GASPAR**

Me temo que es hombre muerto. En Méjico he visto morir a un ejército de indios con solo ver un caballo. Y además hubiésemos podido comer carne de caballo durante una semana.

**34.02. (-01/-02)**

01.07.21-01.07.34

PD fijo de la espada de DON FERNANDO agitándose clavada en un tronco de la balsa al lado del chozón-letrina. La cámara hace una panorámica hacia la derecha y sube para mostrar a Don Fernando en PM que sale del chozón y se abrocha el cinturón.

**34.03.**

01.07.34-01.07.43

PM fijo de AGUIRRE de espaldas a cámara, que acaricia el rostro de FLORES, que está de cara a cámara.

## AGUIRRE

No te preocupes, pequeña, al caballo no le pasará nada.

### **34.04. (-01/-02/-03)**

01.07.43-01.08.01

PG fijo de la parte de la balsa con el chozón-letrina. Por la derecha llega UN SOLDADO que apoya su lanza y se dispone a entrar. Mientras se desabrocha el cinturón, de repente descubre al lado del chozón, el cuerpo muerto de DON FERNANDO. La cámara le ha seguido.

## SOLDADO

¡Dios mío, el emperador! (vuelve corriendo hacia el grupo) ¡El emperador está muerto!

Queda en cuadro solo el cuerpo del muerto.

### **34.05.**

01.08.01-01.08.09

PG fijo del cuerpo de DON FERNANDO desde otro punto de vista: en escorzo con la cabeza en primer término. En torno al cuello tiene un pedazo de tela, y esta a su vez enganchada a un palo que han retorcido: el arma del crimen.

## **SEC. 35. LA SELVA. EXT/DÍA**

### **35.01. (-01/-02/-03/-04/-05)**

01.08.09-01.08.35

PD con cámara en mano nadir de las copas de los árboles que pasan mientras la cámara avanza. Empieza la música *off* inquietante. La cámara hace una panorámica que baja 90°. Pasa de la luminosidad del cielo, al verde cada vez más oscuro del interior de la selva, en el que apenas se cuelan algunos rayos de luz. Por las aguas, entre la espesura de la selva, avanza una canoa con DOS SOLDADOS Y URSÚA, en la proa, tumbado y con las manos atadas a la espalda.

## FRAY GASPAR (OFF)

Tras la muerte de nuestro Emperador, el destino de Ursúa estaba sellado. A la mañana siguiente se lo llevaron entre dos soldados y no regresó jamás.

### **35.02.**

01.08.35-01.08.55

PG con cámara en mano más amplio que el anterior de la canoa conducida por los DOS SOLDADOS y URSÚA tumbado. Se adentran en la oscura selva. Sigue la música *off*. Uno de los soldados mira a Ursúa y este le mantiene un rato la mirada.

## **SEC. 36. ORILLA DEL RÍO.EXT/DÍA**

### **36.01.**

01.08.55-01.09.16

PM con cámara en mano ligeramente picado de INÉS de espaldas a cámara. Está en un borde de la balsa, sentada y mirando hacia el río. La balsa está detenida, a la espera de que vuelvan los que han partido. Se lleva la mano a la cara como gesto de preocupación. Sigue la música *off*.

## **SEC. 37. LA SELVA. EXT/DÍA.**

### **37.01.**

01.09.16-01.09.32

PP con cámara en mano de URSÚA tumbado en la canoa. A su derecha se percibe la ballesta del soldado que le protege de la amenazante selva. Sigue la música *off*.

### **37.02. (-01/-02/-03)**

01.09.32-01.09.46

PG fijo muy oscuro. PERUCHO y TRES SOLDADOS conducen a pie a URSÚA por el interior de la selva, al que apenas llega luz por la espesura de la vegetación. Avanzan hacia la cámara y esta hace una panorámica hacia la derecha cuando llegan a su altura para seguirlos en PM y verles alejarse de espaldas a ella. Sigue la música *off*.

### **37.03. (-01/-02)**

01.09.46-01.09.53

En PG con cámara en mano lateral, pasan los DOS SOLDADOS y URSÚA de derecha a izquierda. Hay un poco más de luz. La cámara en mano se acerca a ellos hasta tenerlos en PM. Sigue la música *off*.

### **37.04. (-01/-02/-03)**

01.09.53-01.10-07

PG con cámara en mano de una zona un poco más despejada. PERUCHO va la cabeza tarareando, a unos diez metros de URSÚA y LOS SOLDADOS. Perucho llega hasta un árbol y comprueba la firmeza de las ramas. Agita una y la cámara hace una panorámica

contrapicada hasta casi un cenital para mostrarnos el origen de la rama. Sigue la música *off*.

**37.05. (-01/-02)**

01.10.07-01.10.12

PM fijo de URSÚA en primer término. Tras él están UN SOLDADO y PERUCHO, que le coloca una soga al cuello y la aprieta. Sigue la música *off*.

**37.06.**

01.10.12-01.10.24

PG fijo de URSÚA con las manos atadas a la espalda y la soga al cuello. UN SOLDADO y PERUCHO tiran del cabo suelto de la soga para colgarle mientras OTRO SOLDADO agarra a URSÚA por las piernas y lo levanta para facilitar la tarea. Sigue la música *off*.

**37.07.**

01.10.24-01.10.41

PG fijo con PERUCHO recostado en el suelo al lado de las piernas colgantes de URSÚA. Perucho saca una mazorca de maíz prácticamente sin granos y se come los que quedan. En segundo término están las piernas de UN SOLDADO. Sigue la música *off*.

**PERUCHO**

Madre mía, mis pelos. Uno a uno se los está llevando el viento.

**SEC. 38. ORILLA DEL RÍO.EXT/DÍA**

**38.01.**

01.10.41-01.10.48

PP fijo de INÉS con cara de desolación entre las cortinas de la litera. La balsa sigue detenida. Sigue la música *off*.

**38.02.**

01.10.48-01.10.52

PP fijo de AGUIRRE. Sigue la música *off*.

**38.03.**

01.10.52-01.10.56

PP de INÉS igual que 38.01., profundamente triste. Sigue la música *off*.

## **SEC. 39. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **39.01.**

01.10.56-01.11.10

PG fijo de la balsa que avanza por el centro del río calmo entre orillas muy tupidas. La música empieza a bajar y las chicharras a gritar.

### **39.02.**

01.11.10-01.11.14

PP fijo de un soldado de perfil, mirando hacia la derecha, hacia una orilla.

### **39.03.**

01.11.14-01.11.32

PG con cámara en mano de la orilla, contraplano del anterior. Hay un gran claro con varios indios y unas cabañas. Se oyen las voces de los indios gritando.

### **39.04.**

01.11.32-01.11.40

PM fijo de AGUIRRE y BALTASAR de frente a cámara.

AGUIRRE

¿Qué están gritando esos?

BALTASAR

Gritan: “¡Carne, carne! Viene carne por el río”.

### **39.05.**

01.11.40-01.12.03

PG con cámara en mano de la orilla desde más cerca que 39.03. Los INDIOS corren y gritan entre las chozas. Empiezan a sonar tambores. La cámara se acerca más porque lo hace la balsa que avanza en paralelo a la orilla.

## **SEC. 40. POBLADO. EXT/DÍA**



**40.01.**

01.12.03-01.12.08

PG fijo de la selva. Varios INDIOS lanzan flechas, corren y se ocultan. Siguen sonando los tambores hasta que se indique que cesan.

**40.02.**

01.12.08-01.12.11

PG fijo de VARIOS SOLDADOS y FRAY GASPAR arrastrando el cañón desde la orilla y acercándose a las chozas. AGUIRRE va a un lado, les golpea y les grita.

AGUIRRE

¡Vamos, vamos, arrastradlo!

**40.03.**

01.12.11-01.12.14

PG fijo igual que 40.01. Los indios corren a escabullirse en el interior.

**40.04.**

01.12.14-01.12.17

PG igual que 40.02. Los SOLDADOS y FRAY GASPAR siguen arrastrando el cañón con gran esfuerzo. Un SOLDADO cae al suelo del agotamiento. AGUIRRE se acerca, prende la mecha y dispara el cañón.

AGUIRRE

¡Fuego!

**40.05.**

01.12.17-01.12.19

PG fijo de la selva en la que se produce la explosión.

**40.06.**

01.12.19-01.12.20

PG igual que 40.02. Todavía sale humo de la boca del cañón.

AGUIRRE

¡Prended fuego a la aldea!

**40.07.**

01.12.20-01.12.25

PG con cámara en mano entre las chozas. DOS SOLDADOS corren con antorchas que acercan a las chozas para que ardan. La cámara les sigue.

AGUIRRE

¡Seguid disparando para que se asusten!

**40.08. (-01/-02/-03/-04/-05/-06)**

01.12.25-01.12.54

PG con cámara en mano de DOS SOLDADOS que, desde el poblado, disparan hacia el interior de la selva Entra en cuadro FRAY GASPAS en PM y la cámara le sigue. Se acerca a un SOLDADO que está semitumbado en el suelo a unos pocos metros herido en el hombro por una larga flecha.

AGUIRRE

¡No entréis en la selva!

FRAY GASPAS se agacha al lado del soldado herido y la cámara pasa de esta escena a la que hay tras ellos: UN SOLDADO MUERTO con una lanza clavada en la cabeza y, mas allá, el SOLDADO GORDO CON BARBA y el SOLDADO CON BARBA arrodillados en el suelo llevándose a la boca algo que han encontrado.

SOLDADO GORDO CON BARBA

¡Sal!

OTRO SOLDADO llega corriendo y se lanza al suelo a lamer la sal. La cámara se queda con los tres.

OTRO SOLDADO

Hacía más de un mes que no probábamos la sal.

**40.09.**

01.12.54-01.12.56

PD fijo de las flechas cortando el aire de izquierda a derecha.

**40.10.**

01.12.56-01.12.59

PG igual que 39.01. Algunos INDIOS lanzan flechas y otro huyen hacia el interior de la selva.

**40.11.**

01.12.59-01.13.01

PD con cámara en mano casi nadir de las flechas volando por el aire.

**40.12. (-01/-02/-03/-04)**

01.13.01-01.13.29

PP con cámara en mano de INÉS que avanza con la mirada abstraída y paso decidido hacia la cámara/la selva. Lleva un traje distinto al que ha llevado a lo largo de la travesía. En lugar de azul es blanco y más elegante. PERUCHO la sigue por detrás, pero se detiene. Empieza a sonar un órgano en off que silencia los tambores. Inés pasa al lado de LOS TRES SOLDADOS que lamían la sal y que se han detenido para observarla. La cámara hace una panorámica hacia la derecha mientras ella pasa de perfil y en PPP por delante. La cámara muestra cómo finalmente se aleja de espaldas a ella para adentrarse en la selva.

**40.13. (-01/-02)**

01.13.29-01.13.34

PP con cámara en mano del cogote de OKELLO que mira hacia el interior de la selva, hacia dónde se pierde ella. Se gira de cara a cámara. Dirige una mirada interrogante a los compañeros. Sigue la música *off*.

**40.14.**

01.13.34-01.13.37

PG con cámara en mano picado de LOS TRES SOLDADOS que tomaban sal de rodillas en el suelo mirando estupefactos la escena de Inés. Tras ellos ya solo quedan las cenizas y el “esqueleto” de las chozas. Sigue la música *off*.

**40.15.**

01.13.37-01.13.41

PG con cámara en mano contraplano subjetivo del anterior. INÉS se pierde entre la vegetación. Sigue la música *off*.

**40.16.**

01.13.41-01.13.44

PP con cámara en mano de FRAY GASPAR que también mira hacia la selva. Sigue la música *off*.

#### **40.17.**

01.13.44-01.13.52

PG con cámara en mano. En la mitad derecha del cuadro están VARIOS SOLDADOS en distintos términos apuntando hacia la selva. A la izquierda del cuadro, en primer término, está OKELLO en PM con un machete en la mano pendiente de lo que pueda venir de la selva. En la mitad del cuadro, en segundo término, está FRAY GASPAR y a sus pies el SOLDADO HERIDO. Ambos miran hacia la selva. Sigue la música *off*.

#### **40.18.**

01.12.52-01.13.56

PG con cámara en mano picado del SOLDADO MUERTO con la flecha clavada en la frente. Tras él, los restos de las chozas que han ardido. Cesa la música *off*.

### **SEC. 41. POBLADO. EXT/DÍA**

#### **41.01. (-01/-02/-03/-04/-05)**

01.13.56-01.14.36

PP con cámara en mano de AGUIRRE. Tras él hay DOS SOLDADOS que también escuchan a Perucho que habla en primer término. Hay una conversación en segundo término al mismo tiempo.

PERUCHO (fuera de campo, en primer término)

Ha desaparecido sin dejar huella. No hemos conseguido saber nada de ella y tampoco hemos visto a ningún indio.

SOLDADO (fuera de campo, en segundo término)

...intentar seguir por tierra. Pero qué demonios le importa a él eso. Lo mejor será volver con Pizarro. Dos hombres más o menos, a él ni le van ni le vienen. Ya estoy harto de este viaje estúpido.

Aguirre está más pendiente de la conversación en segundo término y se gira para localizar a los que hablan. La cámara hace una ligera panorámica hacia la izquierda y entran en cuadro a lo lejos los dos hombres que hablan sentados en el suelo: el SOLDADO GORDO CON BARBA y OTRO SOLDADO.

SOLDADO (en segundo término)

Yo me voy esta noche. No me encontraré con los indios.

La cámara vuelve de nuevo a la posición del inicio al mismo tiempo que Aguirre vuelve a mirar y al frente y estar pendiente de la conversación en primer término.

PERUCHO (fuera de campo, en primer término)

Hemos seguido el sendero media legua dentro de la selva y hemos perdido completamente su rastro. Sencillamente se la ha tragado la tierra.

Aguirre empieza a andar y da la espalda al grupo. PERUCHO, que le sigue, entra en cuadro.

PERUCHO

Luego uno de los soldados perdió los nervios por el maldito silencio que siempre acaba por destrozar los nervios de los hombres. Por eso dimos la vuelta.

#### **41.02.**

01.14.36-01.14.40

PM fijo de SOLDADO GORDO CON BARBA y OTRO SOLDADO que continúan su conversación sentados en el suelo.

SOLDADO

Prefiero vérmelas con los indios que seguir viajando con este loco furioso.

#### **41.03.**

01.14.41-01.14.54

PP con cámara en mano de AGUIRRE continuación del final de 41.01. Se dirige a PERUCHO, del que se aprecia su presencia en cuadro por algo de pelo.

AGUIRRE

Me sobrepasa una cabeza en estatura. Eso tiene solución.

La Perucho empieza a tararear. La cámara reencuadra en un movimiento de vaivén.

**41.04.**

01.14.54-01.14.58

PM fijo del SOLDADO GORDO CON BARBA de frente y el cogote y la espalda del OTRO SOLDADO.

SOLDADO

Te explicaré mi plan: he contado los meandros del río...

**41.05.**

01.14.58-01.15.05

PM con cámara en mano de PERUCHO que pasea en torno de los que hablan. La cámara le sigue.

SOLDADO (fuera de campo)

...Mira, hasta he dibujado un plano en la arena. Necesitaré más o menos un día para cada meandro. Uno...

**41.06.**

01.15.05-01.15.08

PP fijo del SOLDADO que habla mirando al suelo.

SOLDADO

...dos, tres...

Justo por detrás de él pasan las piernas y el machete de PERUCHO que se queda detrás de él.

**41.07.**

01.15.08-01.15.13

PM fijo igual que 41.04 de SOLDADO GORDO CON BARBA de frente y el cogote y la espalda del OTRO SOLDADO. Este sigue mirando al suelo y el otro percibe la presencia de Perucho e intenta llamar la atención de su compañero para que le mire y avisarle por señales del peligro.

SOLDADO

...cuatro, cinco, seis...

**41.08.**

01.15.13-01.15.14

PP fijo igual que 41.06 del SOLDADO. Este sigue mirando al suelo y no se ha percatado ni de la presencia de Perucho ni de las señales que le hace su interlocutor.

SOLDADO

...siete, ocho...

**41.09.**

01.15.14-01.15.16

PP fijo contrapicado de PERUCHO que eleva su machete y empieza a bajarlo.

SOLDADO (fuera de campo)

...nueve...

**41.10. (-01/-02/-03)**

01.15.16-01.15.21

PM fijo en primer término del SOLDADO que cuenta. Tras él, en PA, PERUCHO le decapita y hace saltar la cabeza por los aires. La cámara hace un barrido de seguimiento de la cabeza y se detiene donde lo ha hecho la cabeza que termina las cuentas.

CABEZA DEL SOLDADO

...diez...

**41.11. (-01/-02)**

01.15.21-01.15.25

PG fijo de VARIOS SOLDADOS, el EXPEDICIONARIO CON ROPAS INDIAS, OKELLO y FRAY GASPAS. Todos miran hacia la zona del incidente, a la izquierda de cuadro. Escuchan la voz de AGUIRRE y miran hacia cámara.

AGUIRRE (fuera de campo)

Yo soy el mayor traidor. No debe haber ninguno más que yo.

**41.12. (-01/-02)**

01.15.25-01.15.43

PM con cámara en mano de AGUIRRE que les habla. Tras él los restos de una choza quemada.

AGUIRRE

El que albergue siquiera el pensamiento de huir será convertido en ciento noventa pedazos. Y sus pedazos serán después pisoteados hasta que se pueda untar con él una pared.

**41.13.**

01.15.43-01.15.45

PP fijo de FRAY GASPAR con gran enfado. Tras él dos soldados.

**41.14.**

01.15.45-01.15.47

PP fijo de BALTASAR.

AGUIRRE (fuera de campo)

El que coma...

**41.15.**

01.15.47-01.15.50

PP fijo de TRES SOLDADOS.

AGUIRRE (fuera de campo)

...un grano más de maíz, o beba una gota más de agua...

**41.16. (-01/-02)**

01.15.50-01.17.00

PM de AGUIRRE igual que 41.12.

AGUIRRE

...será encerrado en prisión durante ciento cincuenta años. Cuando yo, Aguirre, quiero que los pájaros caigan muertos de los árboles, los pájaros caen muertos de los árboles.



La cámara se acerca a un PP. Aguirre mira directamente a cámara.

### AGUIRRE

Yo soy la cólera de Dios. La tierra sobre la que camino me ve y tiembla. Aquel que nos siga a mí y al río, obtendrá una riqueza sin igual. Pero aquel que deserte...

Aguirre se queda en silencio, desafiando a los interlocutores con la mirada.

## **SEC. 42. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **42.01. (-01/-02/-03/-04)**

01.17.00-01.17.13

PD fijo del agua con líquenes verdes formados entorno a los troncos de la balsa. Una mano coge los líquenes y la cámara la sigue hasta la boca del SOLDADO CON BARBA que lo come.

### **42.02. (-01/-02/-03)**

01.17.13-01.17.22

PM fijo del SOLDADO GORDO CON BARBA que está al lado del anterior y que se agacha a coger líquenes. La cámara baja con su mano que coge líquenes también, y sube de nuevo con ella para mostrar en PM como se los come. Ambos soldados se muestran precavidos por si les descubren. Empieza a sonar la zampoña.

### **42.03. (-01/-02)**

01.17.22-01.17.32

PD con cámara en mano de un nido con dos crías de rata recién nacidas. Llega la madre y se lleva a una.

### **42.04.**

01.17.32-01.17.38

PD con cámara en mano de la rata trasladando a la cría y buscando dónde esconderla entre las armas de la balsa. Sigue sonando la zampoña.

### **42.05.**

01.17.38-01.17.45

PD con cámara en mano igual que 42.03 del nido de las ratas. La madre acude a recoger

a la segunda cría y se la lleva. Sigue sonando la zampoña.

**42.06.**

01.17.45-01.17.51

PM fijo picado del SOLDADO GORDO CON BARBA que mira hacia la parte alta de la orilla. Sigue sonando la zampoña.

**42.07.**

01.17.51-01.17.56

PD con cámara en mano de la copa de los árboles, como un subjetivo del anterior. Uno de los árboles está lleno de flores rosadas. El cielo está muy azul. Sigue sonando la zampoña.

**42.08.**

01.17.56-01.18.01

PP con cámara en mano contrapicado de UN SOLDADO en camisa que tiene sobre su dedo, en primer término, una mariposa. Sigue sonando la zampoña.

**42.09. (-01/-02)**

01.18.01-01.18.14

PD con cámara en mano de la mariposa sobre el dedo del SOLDADO. Este la observa y la cámara sube hasta que su rostro vuelve a estar en cuadro. De repente la mariposa vuela y se posa sobre su hombro. Sigue sonando la zampoña.

**42.10.**

01.18.14-01.18.29

PG con cámara en mano de FLORES de perfil a cámara, sentada al lado de la litera y protegida del sol. Lleva el pelo recogido y está aburrida, matando el tiempo con una rama entre sus dedos. Sigue sonando la zampoña.

**42.11.**

01.18.29-01.18.40

PP fijo del INDIO que tocaba la zampoña y que acaba de dejar de tocar. Guarda su flauta.

**42.12. (-01/-02/-03/-04)**

01.18.40-01.18.56

PG con cámara en mano de la balsa y los EXPEDICIONARIOS que se acerca

demasiado a la orilla. Unas ramas bajas chocan contra el techo de esta y queda atrapada, generando cierto caos para sacarla de ahí y que se estropee lo menos posible.

SOLDADO

¡Evitar esa rama!

SOLDADO 2

¡Remad hacia el centro del río!

SOLDADO 3

¡Vamos, vamos!

SOLDADO 2

¡Es peligroso, puede ser una trampa!

SOLDADO 4

¡Hay que salir de aquí!

SOLDADO 2

¡Remad, alejaos de la orilla!

SOLDADO 5

¡Cuidado, el techo! ¡Cuidado con el techo, se está desplomando!

AGUIRRE se preocupa por sacar a FLORES de la zona que queda bajo las ramas.

#### **42.13.**

01.18.56-01.19.02

PA fijo de un SOLDADO con su mosquete que vigila la selva desde una esquina de la balsa. De repente le atraviesa una flecha por el pecho.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Indios!

SOLDADO HERIDO

Las flechas largas se están poniendo de moda.

El soldado herido cae al agua.

SOLDADO (fuera de campo)

¡Indios aquí a la derecha!

**42.14.**

01.19.02-01.19.05

PG con cámara en mano de DOS SOLDADOS cogiendo las armas para repeler el ataque. AGUIRRE les grita.

AGUIRRE

¡Deprisa, deprisa, los mosquetes!

Aguirre da una patada a uno y le tira al suelo y al otro le empuja mientras dispara.

**42.15.**

01.19.05-01.19.11

PM con cámara en mano picado de OKELLO. Coge un tambor y se cubre con él mientras se mete debajo del cañón para protegerse del ataque.

AGUIRRE (fuera de campo)

¡Vamos, haced ruido!

OKELLO

He de desaparecer.

**42.16.**

01.19.11-01.19.18

PM con cámara en mano cenital de un SOLDADO MUERTO con un dardo clavado en el cuello. Empieza música inquietante en *off* que continuará hasta que se indique.

**SEC. 43. EL RÍO. EXT/DÍA**

**43.01.**

01.19.18-01.19.32

PD fijo cenital del reflejo de las copas de los árboles de ambas orillas y el azul del cielo en las aguas calmas del río. La cámara avanza con la balsa.

FRAY GASPAR(OFF)

Uno de febrero.

**43.02. (-01/-02)**

01.19.32-01.20.15

PM fijo de AGUIRRE de espaldas a cámara. Está al borde de la balsa y mira hacia el agua. El plano anterior podía ser su mirada subjetiva.

FRAY GASPAR(OFF)

La moral de los hombres está por los suelos. Hablo de ello con Aguirre.

Entra en cuadro FRAY GASPAR que se coloca al lado de Aguirre y le habla. Aguirre no se gira hasta que termina de hablar.

FRAY GASPAR

Las cosas no están saliendo como pensábamos. No vemos otra cosa que hambre y muerte. Perdemos hombres, pero no vemos ningún enemigo. El mismo El Dorado, hasta ahora, no es más que una ilusión.

Aguirre se gira de cara a cámara, pero apenas dirige una mirada a Fray Gaspar, al que mantiene a su espalda.

AGUIRRE

Méjico no fue ninguna ilusión.

Tras esta frase Fray Gaspar sale de cuadro por la izquierda.

**43.03.**

01.20.15-01.20.25

PM fijo picado de FLORES.

AGUIRRE (fuera de plano)

Si ahora nos echamos atrás, vendrían otros y lo conquistarían.

**43.04.**

01.20.25-01.20.35

PG con cámara en mano picado de un SOLDADO sentado y apoyado en un poste de la balsa descansando de espaldas a cámara.

AGUIRRE (fuera de plano)

Y nosotros seguiríamos con las manos vacías. Aunque esta tierra solo contenga árboles y agua, la conquistaremos.

**43.05.**

01.20.35-01.20.40

PM fijo picado de OTRO SOLDADO sentado en la balsa.

AGUIRRE (fuera de plano)

Y la hazaña será divulgada por los que vengan detrás de nosotros.

**43.06.**

01.20.40-01.21.09

PM fijo de AGUIRRE igual que el final de 43.02.

AGUIRRE

Mis hombres solo buscan oro cuando es más el poder y la fama. Por ello, los desprecio.

FRAY GASPAR (OFF)

Estoy seguro de que Aguirre nos lleva a la perdición y casi tengo la sospecha...

**43.07.**

01.21.09-01.21.22

PG fijo de una orilla muy frondosa. No hay cielo. En la parte inferior del cuadro, algunos troncos de la balsa que avanzan en paralelo a esa orilla.

FRAY GASPAR (OFF)

...de que lo hace premeditadamente. Ya ni siquiera

podemos bajar a tierra porque el río ha inundado  
kilómetros de selva.

## **SEC. 44. EL RÍO. EXT/DÍA**

### **44.01. (-01/-02/-03/-04/-05/-06)**

01.21.22-01.22.24

PG de la balsa que avanza con velocidad por el río. La cámara fija gira 360° alrededor de la balsa.

#### **FRAY GASPAR (OFF)**

Veintidós de febrero. La situación es espantosa. Casi todos los hombres tienen fiebre y sufren alucinaciones. Casi ninguno puede sostenerse en pie. El soldado Justo González se ha bebido mi tinta creyendo que era una medicina. Ya no puedo seguir escribiendo. Estamos dando vueltas a la deriva.

Empieza a sonar la música inquietante *off*. Casi todos los EXPEDICIONARIOS están tumbados y solo algunos están de rodillas apuntando con sus mosquetes hacia la selva, protegidos por una litera tumbada u otra cosa. FRAY GASPAR y AGUIRRE sí están de pie. Aguirre agita a UN SOLDADO. Al SOLDADO GORDO CON BARBA, que está tumbado, le da una patada para que se levante y como no lo hace, él mismo le agarra para levantarlo. El soldado no tiene fuerzas y se deja zarandear.

### **44.02. (-01/-02/-03/-04/-05)**

01.22.24-01.23.03

Deja de sonar la música. PG con cámara en mano de la balsa. FLORES está agazapada entre la litera y las ramas que la protegen del sol. La cámara hace una panorámica hacia la izquierda, y entra en cuadro AGUIRRE, que está de pie de espaldas a cámara, observándola. Ella levanta la mirada y la vuelve a bajar. Aguirre se gira y pasa a ser el centro de atención de la cámara que le sigue mientras se mueve a otro lugar de la balsa. Queda en PP mirando al frente.

### **44.03.**

01.23.03-01.23.37

PP fijo de FRAY GASPAR y OKELLO sentados en la balsa. Empieza a sonar la música inquietante *off* hasta que se indique que cesa.

#### **OKELLO**

Veo un barco. (Eleva su mirada). Con velas, en la copa de

un árbol y de la cubierta cuelga una canoa.

#### FRAY GASPAR

El barco es producto de tu imaginación. Ninguna marea puede subir tan alto. Todos tenemos fiebre. Es solo un espejismo.

#### **44.04.**

01.23.37-01.23.42

PG fijo de una orilla con un árbol muy alto. En su copa hay un barco con velas y una canoa colgando desde la cubierta.

#### FRAY GASPAR(fuera de plano)

He oído que les pasa a los hombres cuando están demasiado fatigados.

#### **44.05. (-01/-02/-03)**

01.23.42-01.23.47

PP con cámara en mano del cogote de AGUIRRE en primer término. En segundo término, desenfocado, la orilla de los planos anteriores con el árbol y el barco en su copa. Aguirre gira la cabeza.

#### AGUIRRE

¡Cierra el pico, fraile! Iremos a coger el barco. Con él navegaremos hasta el Atlántico.

Aguirre vuelve su mirada hacia el barco. Se desenfoca el primer término y el árbol y el barco quedan enfocados.

#### **44.06.**

01.23.47-01.23.53

PP con cámara en mano muy picado de FRAY GASPAR.

#### FRAY GASPAR

No, Lope de Aguirre, yo no te acompañaré. Estamos debilitados y hambrientos.



**44.07.**

01.23.53-01.23.57

PP de AGUIRRE igual que 44.05.

**44.08.**

01.23.57-01.24.05

PG fijo, aunque más cerca que los anteriores, del barco sobre la copa del árbol.

**44.09. (-01/-02/-03)**

01.24.05-01.24.27

PG con cámara en mano en escorzo de OKELLO sentado y apoyado en el tambor al lado del cañón.

OKELLO

Eso no es un barco, eso no es un bosque.

Una flecha se clava en el muslo de Okello.

OKELLO

Esto no es una flecha. El hombre se imagina las flechas cuando le domina el miedo.

AGUIRRE entra corriendo en cuadro hacia el cañón.

AGUIRRE

¡Estas flechas son reales! ¡A cubierto!

Aguirre dispara el cañón.

**44.10. (-01/-02/-03/-04/-05)**

01.24.27-01.24.51

PM con cámara en mano picado de FRAY GASPAR con una flecha clavada en el pecho, del que sale sangre. Tose, levanta la cara y escupe sangre.

FRAY GASPAR

Esta flecha no puede hacerme nada. Esto no es lluvia.

Las piernas de AGUIRRE se colocan tras el fraile. Este las presiente y con su espada pretende ahuyentarlo, pero la bota de Aguirre le pisa el brazo. Fray Gaspar apenas tiene fuerzas.

AGUIRRE (fuera de plano)

Fraile, no te olvides de rezar, no vaya a ser que Dios se enfade.

La cámara sube hasta un PM contrapicado de Aguirre, que mira hacia abajo con desprecio. Se gira y se aleja.

#### **44.11.**

01.24.51-01.24.59

PA con cámara en mano de FLORES de espalda a cámara y de frente a la selva. Camina hacia atrás lentamente.

#### **44.12.**

01.24.59-01.25.00

PPP con cámara en mano contrapicado de perfil de FLORES.

#### **44.13. (-01/-02/-03/-04/-05/-06/-07)**

01.25.00-01.25.49

PPP con cámara en mano contrapicado de perfil de AGUIRRE. Este levanta el brazo para sujetar el cuerpo de FLORES que cae hacia atrás ocupando todo el plano. Aguirre sujeta el cuerpo y baja a tierra con él. Tiene una flecha clavada en el abdomen. La cámara sigue estos detalles y vuelve al rostro de ella. Las manos de Aguirre le retiran el pelo y le despejan la cara. Ella levanta la mirada. Él observa su mano ensangrentada.

#### **44.14.**

01.25.49-01.25.55

PM con cámara en mano de AGUIRRE mirando al frente, y FLORES, apoyada sobre él.

### **SEC. 45. EL RÍO. EXT/DÍA**

#### **45.01.**

01.25.55-01.25.59

PG con cámara en mano de un montón de monos sobre el cañón

**45.02.**

01.25.59-01.26.14

PP con cámara en mano de AGUIRRE mirando por encima de su hombro.

AGUIRRE (OFF)

Cuando lleguemos al mar, construiremos un gran barco.  
Navegaremos hacia el norte y separaremos Trinidad de la  
Corona Española.

**45.03.**

01.26.14-01.26.16

PG con cámara en mano del cañón y parte de la balsa. Un montón de monos corren.

**45.04.**

01.26.16-01.26.19

PD con cámara en mano de la parte inferior trasera del cañón, en la que hay un montón de monos escondidos. La cámara reencuadra para mostrarlos.

**45.05.**

01.26.19-01.26.24

PP con cámara en mano de perfil de AGUIRRE desde detrás. A su frente el río y la selva.

AGUIRRE (OFF)

Desde allí, seguiremos navegando.

**45.06. (-01/-02/-03)**

01.26.24-01.26.31

PG con cámara en mano de un SOLDADO MUERTO junto a una litera. Los monos corren.

AGUIRRE (OFF)

Y le arrebataremos Méjico a Cortés. ¡Qué traición más grande!

La cámara sube hasta el techo de la litera, donde hay también muchos monos.

**45.07. (-01/-02/-03/-04/-05/-06)**

01.26.31-01.27.22

PG con cámara en mano de AGUIRRE caminando por el borde de la balsa. Quiere acercarse a los monos que se agolpan en los elementos altos para evitar el agua. Incluso sobre uno de los cuerpos muertos.

AGUIRRE (OFF)

Entonces seremos dueños de toda la Nueva España. Y pondremos en escena la Historia como una pieza de teatro.

Aguirre llega hasta la esquina de la balsa y se arrodilla para coger un mono, pero todos huyen corriendo. Se levanta de nuevo y la cámara se acerca a él. Aguirre vuelve sobre sus pasos y la cámara con él. Se dirige a la otra esquina donde ahora se agolpan los monos. Al verle llegar, huyen por la balsa o se lanzan al agua. Queda uno solo, pero también huye. Aguirre sigue vagando por la balsa.

**45.08. (-01/-02/-03)**

01.27.22-01.27.36

PG con cámara en mano de AGUIRRE que llega hasta el cañón e intenta coger alguno de los monos que hay debajo, pero estos huyen también. La cámara baja hasta la parte inferior del cañón y Aguirre desaparece de cuadro. Entra OKELLO que sigue apoyado en el cañón donde perdió la vida. La cámara vuelve de nuevo a Aguirre que ya empieza a dar muestras de desesperación.

**45.09. (-01/-02/-03/-04/-05/-06/-07)**

01.27.36-01.28.25

En PM con cámara en mano y de espaldas a cámara, AGUIRRE se mueve por el centro de la balsa agarrándose a las vigas de madera que en otro tiempo sujetaban el techo. Es el centro de atención de la cámara que le sigue ahora en PG hacia otra esquina de la balsa en la que se agolpan los monos.

AGUIRRE (OFF)

Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi propia hija, y con ella fundaré la dinastía más pura que jamás haya existido en la tierra. Y los dos reinaremos juntos...

Aguirre llega hasta la esquina y casi todos los monos han huido de la zona, pero Aguirre

se agacha rápidamente y coge uno.

AGUIRRE (OFF)

...sobre todo este continente.

Aguirre, ahora en PM de perfil a cámara, mira de frente al mono que tiene en la mano y que grita desesperado.

AGUIRRE (al mono)

Resistiremos. Yo soy la cólera de Dios. (Aleja la mirada del mono y mira hacia la balsa). ¿Quién está conmigo?

Aguirre lanza al mono al suelo.

#### **45.10.**

01.28.25-01.28.30

El cielo y el sol brillando en el centro con cámara en mano. La música *off* sube.

#### **45.11. (-01/-02/-03/-04/-05/-06/-07/-08/-09/-10/-11)**

01.28.30-01.29.30

GPG de la balsa a lo lejos en medio del río. La cámara va en una lancha y llega rápidamente hasta la balsa en la que solo AGUIRRE está de pie. Los monos gritan. La lancha gira 360° alrededor de la balsa dos veces. Fundido a negro.

### **SEC. 46. CRÉDITOS FINALES**

46.01.

01.29.30-01.30.25

Créditos de la película. La música sigue hasta el minuto 01.29.42.

**V. AGUIRRE, *LA CÓLERA DE DIOS* PLANO A PLANO. CAPTURAS**

Nach der Erkennung und Ausgrabung  
des Inkaischatz durch die Spanier  
erzählen die Indianer in ihrer Art  
die Fabel vom Goldkind El Dorado,  
das in den unbegrenzten Sumpfen  
der Amazonasquebradas liegen sollte.

00.01-01



von peruanischen Hochland aus auf.  
Das einzige Zeugnis,  
das wir von dieser spurlos  
verschundenen Expedition haben,  
ist das Tagebuch  
des Marcos Gaspar de Carvajal.

00.01-02



01.04-01



01.06-02



01.09-01



01.11-04

01.04-02



01.07



01.09-02



01.12-01

01.04-03



01.08-01



01.10



01.12-02

01.05-01



01.08-02



01.11-01



01.13-01

01.05-02



01.08-03



01.11-02



01.13-02

01.06-01



01.08-04



01.11-03



01.13-03

01.02-01



01.02-02



01.03







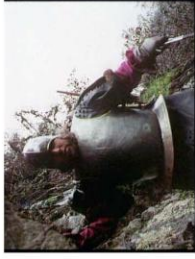
01.13-04



01.13-05



01.14-01



01.14-02



01.15



01.16-01



01.16-02



01.17



01.18



02.01



02.02



02.03



02.04



03.01-01



03.01-02



03.02-01



03.02-02



03.03-01



03.03-02



03.03-03



03.04-01



03.04-02



03.04-03



03.04-04



03.04-05



03.05



03.06



03.07-01



03.07-02



03.08





03.09-01



03.09-02



03.10



03.11



03.12



03.13-01



03.13-02



03.14



03.15-01



03.15-02



03.16



03.17-01



03.17-02



03.18-01



03.18-02



04.01



04.02



04.03



04.04



04.05



04.06



04.07



04.08



04.09



04.10



04.11



04.12



04.13



04.14



04.15





05.01



05.02



05.03



05.04



05.05-01



05.05-02



05.06



05.07



05.08



05.09



05.10-01



05.10-02



05.11-01



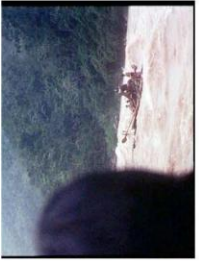
05.11-02



05.12



05.13



05.14



05.15-01



05.15-02



05.16-01



05.16-02



05.17



05.18



05.19



05.20



05.21



05.22-01



05.22-02



05.23



05.24





05.25



05.26-01



05.26-02



05.27



05.28



05.29



06.01



07.01



08.01



08.02



08.03



08.04



08.05



08.06



09.01



10.01



10.02



11.01



11.02



11.03



11.04



11.05



11.06



11.07



11.08



11.09



11.10



12.01



12.02-01



12.02-02





12.03-01



12.03-02



12.04



13.01-01



13.01-02



13.01-03



13.01-04



13.02.01



13.02-02



13.03



13.04-01



13.04-02



13.05



13.06



13.07



13.08



13.09



13.10



14.01



14.02



14.03



15.01



15.02



15.03-01



15.03-02



15.04



15.05



16.01-01



16.01-02



16.02





16.03-01



16.03-02



16.04



16.05-01



16.05-02



16.06-01



16.06-02



16.07-01



16.07-02



16.08-01



16.08-02



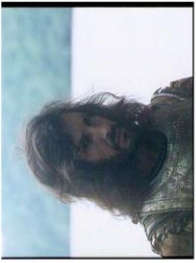
16.09



16.10-01



16.10-02



16.11



16.12



16.13-01



16.13-02



16.14



16.15



16.16



16.17



17.01



17.02



17.03



17.04



17.05



17.06



17.07



17.08-01





17.08-02



17.09



17.10-01



17.10-02



17.11-01



17.11-02



17.12



17.13



17.14



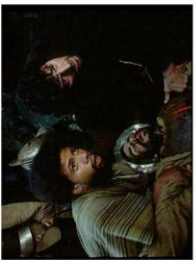
17.15



17.16



17.17-01



17.17-02



17.18-01



17.18-02



17.19



17.20



18.01-01



18.01-02



18.01-03



18.02



18.03



18.04



18.05



18.06



18.07



18.08



18.09



18.10



19.01-01





19.01-02



20.01-01



20.01-02



20.01-03



20.02-01



20.02-02



20.02-03



20.02-04



20.03



20.04-01



20.04-02



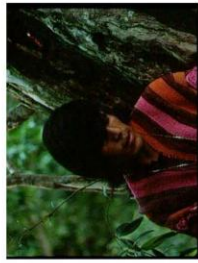
21.01



21.02



21.03



21.04



21.05



21.06



22.01



22.02



22.03-01



22.03-02



22.04



22.05



23.01



23.02



23.03-01



23.03-02



23.04



23.05-01



23.05-02





23.06



24.01-01



24.01-02



24.01-03



25.01-01



25.01-02



25.01-03



25.01-04



25.01-05



26.01-01



26.01-02



26.02-01



26.02-02



27.01



27.02-01



27.02-02



27.03



27.04



27.05



27.06



27.07



27.08



27.09



27.10



27.11



27.12



27.13



27.14



27.15



27.16





27.17



27.18



27.19



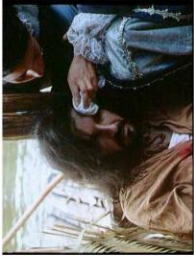
28.01



28.02



28.03



28.04



28.05



28.06



28.07-01



28.07-02



28.08



28.09



28.10



28.11-01



28.11-02



28.12-01



28.12-02



28.13



28.14



28.15



28.16-01



28.16-02



28.17-01



28.17-02



28.18-01



28.18-02



28.19-01



28.19-02



28.20





28.21



28.22



28.23



28.24-01



28.24-02



28.25



28.26



28.27



28.28



28.29-01



28.29-02



28.30-01



28.30-02



29.01



29.02-01



29.02-02



29.02-03



29.02-04



29.02-05



29.03-01



29.03-02



29.04



29.05



29.06



29.07



29.08



29.09-01



29.09-02



29.10-01



29.10-02





29.11



29.12



29.13



29.14



29.15-01



29.15-02



29.16



29.17-01



29.17-02



29.18



29.19



29.20-01



29.20-02



29.20-03



29.21-01



29.21-02



29.22



29.23-01



29.23-02



29.24



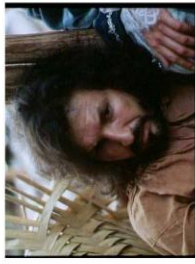
29.25-01



29.25-02



29.26



29.27



29.28



30.01



30.02



30.03



30.04



30.05





30.06-01



30.06-01



30.07



30.08



30.09



30.10



30.11



30.12



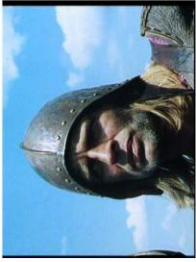
30.13



30.14



30.15



30.16



30.17



30.18



30.19



30.20



30.21



30.22



30.23-01



30.23-02



30.24



30.25-01



30.25-02



31.01-01



31.01-02



31.02-01



31.02-02



31.03-01



31.03-02



32.01





32.02-01



32.02-02



32.03



32.04



33.01-01



33.01-02



33.02



33.03



33.04-01



33.04-02



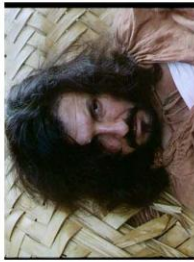
33.05



33.06-01



33.06-02



33.07



33.08-01



33.08-02



33.09



33.10-01



33.10-02



33.11-01



33.11-02



33.11-03



33.12



33.13



33.14



33.15-01



33.15-02



33.16-01



33.16-02



33.17





33.18



33.19-01



33.19-02



33.20-01



33.20-02



33.21



33.22-01



33.22-02



33.22-03



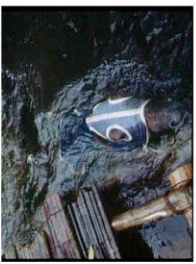
33.22-04



33.23-01



33.23-02



33.23-03



33.24-01



33.24-02



33.24-03



33.24-04



33.25



33.26-01



33.26-02



33.27-01



33.27-02



33.28-01



33.28-02



33.29



33.30



33.31



33.32-01



33.32-02



34.01-01





34.01-02



34.02-01



34.02-02



34.03



34.04-01



34.04-02



34.04-03



34.05



35.01-01



35.01-02



35.01-03



35.01-04



35.01-05



35.02



36.01



37.01



37.02-01



37.02-02



37.02-03



37.03-01



37.03-02



37.04-01



37.04-02



37.04-03



37.05-01



37.05-02



37.06



37.07



38.01



38.02





38.03



39.01



39.02



39.03



39.04



39.05



40.01



40.02



40.03



40.04



40.05



40.06



40.07-01



40.07-02



40.08-01



40.08-02



40.08-03



40.08-04



40.08-05



40.08-06



40.09



40.10



40.11



40.12-01



40.12-02



40.12-03



40.12-04



40.13-01



40.13-02



40.14





40.15



40.16



40.17



40.18



41.01-01



41.01-02



41.01-03



41.01-04



41.01-05



41.02



41.03



41.04



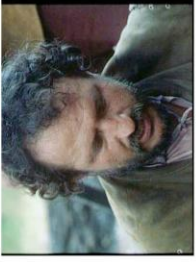
41.05



41.06



41.07



41.08



41.09



41.10-01



41.10-02



41.10-03



41.11-01



41.11-02



41.12-01



41.12-02



41.13



41.14



41.15



41.16-01



41.16-02



42.01-01





42.01-02



42.01-03



42.01-04



42.02-01



42.02-02



42.02-03



42.03-01



42.03-02



42.04



42.05



42.06



42.07



42.08



42.09-01



42.09-02



42.10



42.11



42.12-01



42.12-02



42.12-03



42.12-04



42.13-01



42.13-02



42.14



42.15



42.16



43.01



43.02-01



43.02-02



43.03





43.04



43.05



43.06



43.07



44.01-01



44.01-02



44.01-03



44.01-04



44.01-05



44.01-06



44.02-01



44.02-02



44.02-03



44.02-04



44.02-05



44.03



44.04



44.05-01



44.05-02



44.05-03



44.06



44.07



44.08



44.09-01



44.09-02



44.09-03



44.10-01



44.10-02



44.10-03



44.10-04





44.10-05



44.11



44.12



44.13-01



44.13-02



44.13-03



44.13-04



44.13-05



44.13-06



44.13-07



44.14



45.01



45.02



45.03



45.04



45.05



45.06-01



45.06-02



45.06-03



45.07-01



45.07-02



45.07-03



45.07-04



45.07-05



45.07-06



45.08-01



45.08-02



45.08-03



45.09-01



45.09-02





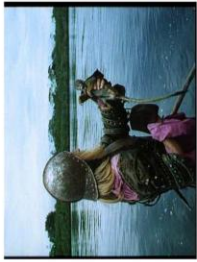
45.09-03



45.09-04



45.09-05



45.09-05



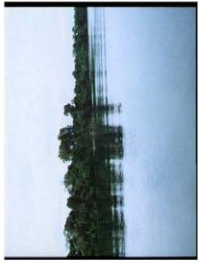
45.09-06



45.09-07



45.10



45.11-01



45.11-02



45.11-03



45.11-04



45.11-05



45.11-06



45.11-07



45.11-08



45.11-09



45.11-10



45.11-11



45.11-12



46.01-01



46.01-02



46.01-03



45.11-11



45.11-11

